

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Departamento de Filología Española



ORTEGA Y GASSET Y LA NOVELA DE LOS

NOVA NOVORUM

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR:

Fernando Cañamares Leandro

BAJO LA DIRECCIÓN DEL DOCTOR

Francisco Caudet Roca

MADRID, 2006

ORTEGA Y GASSET Y LA NOVELA DE *NOVA NOVORUM*

INTRODUCCIÓN

PARTE PRIMERA. CONTEXTO HISTÓRICO, LITERARIO Y FILOSÓFICO

CAPÍTULO I. PANORAMA DE CRISIS EN LA NOVELA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS VEINTE

1. Panorama crítico y editorial de los años veinte.....	pág. 25
2. 1920. La polémica sobre el realismo.....	pág. 31
3. La novela rusa y la novela de guerra.....	pág. 36
4. Una nueva novela (1914 - 1934).....	pág. 42
4.1 Un arranque en dos tiempos (1914-1926).....	pág. 42
4.2. Ortega, lector de Ramón.....	pág. 45
4.3 La época orteguiana. <i>Nova novorum</i> (1926-1929).....	pág. 53
4.4 El camino de vuelta (1930- 1934).....	pág. 62

CAPÍTULO II. EL MAGISTERIO DE ORTEGA

1. El concepto de realidad y la capacidad del hombre para aprehenderla.....	pág. 67
1.1. Concepto de realidad en Ortega.....	pág. 67
1.1.1 El poeta frente a la realidad. 1906-1925.....	pág. 68
1.1.2 “Adán en el paraíso” objeciones filosóficas de Ortega a la estética realista.....	pág. 71
1.1.3 Los “contempladores” de la realidad: el filósofo y el artista	pág. 75
1.1.4 La “innovación metafísica” de Ortega: el raciovitalismo	pág. 76
1.1.5 Nuevas características del ser: dinamismo y noción de	

relación. Perspectivismo	pág. 79
1.2 Selección de la realidad.....	pág. 83
1.2.1 Ser real y ser irreal. Atención y perspectiva.....	pág. 83
1.2.2 Relación vida-arte. Ingrediente vital de la novela	pág. 89
1.3 Aumento de los objetos del mundo. La fuga de la realidad.....	pág. 94
1.4 El arte-estanco. Aislamiento de la realidad.....	pág. 96
1.5 1927. El realismo posorteguiano de Ortega.....	pág. 98
2. El arte ante la Realidad. Compromiso y hermetismo	pág. 101
2.1 Hombre egregio y hombre masa. Vocación, circunstancia y azar.....	pág. 101
2.2 Características de la masa.....	pág. 102
2.3 Actuación política de la élite. La “ausencia de los mejores”	pág. 105
2.4 Actividad política de Ortega. Función del intelectual y del artista.....	pág. 108
3. Técnicas y recursos para actuar sobre la Realidad. El “Realismo Orteguiano”	pág. 117
3.1. El tema.....	pág. 117
3.2 Argumento y trama.....	pág. 118
3.3 Personajes.....	pág. 120
3.4 “Ver moverse”. El realismo autóptico.....	pág. 124
3.5 La metáfora.....	pág. 126
3.6 Estilo y estilismo.....	pág. 129
4. La disputa entre Ortega y Baroja sobre la novela (1915- 1925).....	pág. 130
4.1. Primer asalto (1915 - 1919).....	pág. 131
4.2. Segundo asalto : 1925.....	pág. 143

PARTE SEGUNDA. LAS NOVELAS DE LA COLECCIÓN NOVA NOVORUM

CAPÍTULO III: PEDRO SALINAS

1. Información general. Recepción crítica.....	pág. 157
2. “Mundo cerrado”, o la huida de un mundo cruel.....	pág. 164
3. “Entrada en Sevilla”. Una derrota (parcial) ante la realidad.....	pág. 182
4. “Cita de los tres”. El narrador se divierte (a nuestra costa).....	pág. 198
5. “Delirios de chopo y ciprés”. Operaciones sobre la realidad.....	pág. 202
6. “Aurora de verdad”, “Volverla a ver” y “Livia Schubert, incompleta”. De la evocación a la construcción de la realidad.....	pág. 209
6.1 “Aurora de verdad” o la amada cambiante.....	pág. 209
6.1.1 Recuerdo y reconstrucción.....	pág. 209
6.1.2 Las tres realidades en “Aurora de verdad”.....	pág. 217
6.2. “Volverla a ver” o “la abolición de los tiempos intermedios”.....	pág. 221
6.3 “Livia Schubert” o la imaginación hecha carne.....	pág. 223
7. Valoración general de la obra.....	pág. 226
7.1. La unidad de la obra.....	pág. 226
7.2 La estructura.....	pág. 228
7.3 <i>Víspera</i> y el arte nuevo.....	pág. 233
7.4. <i>Víspera</i> y Ortega.....	pág. 233
7.4.1 J. M. del Pino: amor y deshumanización, el <i>delicado equilibrio</i> . ..	pág. 235
7.4.2 Pérez Firmat. Texto intrascendente y lectura intrascendente.....	pág. 236
7.4.3 Spires. La ventana y el jardín.....	pág. 237
7.4.4 Mundo y perspectiva: ¿Fuga de la realidad o conquista de la	

realidad?.....	pág. 237
7.4.5 Un arte estanco.....	pág. 239
8. “Un conocido por conocer” (1921). Primer intento de Salinas.....	pág. 240
8.1 Transcripción	pág. 240
8.2 Comentario.....	pág. 243

CAPÍTULO IV: BENJAMÍN JARNÉS

1. Un fruto tardío de la edad de plata.....	pág. 247
2. Textos programáticos.....	pág. 249
2.1 Una obra teórica en papel de periódico.....	pág. 249
2.2 El donaire y la gracia.....	pág. 252
2.2.1 El buen libro, el mal libro.....	pág. 252
2.2.2 La “graciosa desnudez”	pág. 257
2.3 Jarnés, discípulo de Ortega.....	pág. 262
2.3.1 Jarnés, discípulo fiel.....	pág. 263
2.3.1.1 La razón, muy humana.....	pág. 263
2.3.1.2 El argumento, primera piedra.....	pág. 264
2.3.1.3 Literatura y política: colectividad e individuo.....	pág. 264
2.3.1.4 El filósofo y el artista.....	pág. 264
2.3.2 Jarnés, discípulo rebelde.....	pág. 271
2.3.2.1 Fuga de la realidad. “Con el logro, cesaría el afán”	pág. 271
2.3.2.2 Función social de la literatura.....	pág. 274
2.4 La percepción del mundo: “...quin prius non fuerit in sensu”	pág. 283
3. Un discípulo de la vida: <i>El profesor inútil</i>	pág. 287
3.1 La recepción crítica de <i>El profesor inútil</i>	pág. 287
3.2 Problemas textuales.....	pág. 295
3.3 Unidad de la obra. Modelos compositivos.....	pág. 298
3.4 “Mañana de vacación”, la fértil ociosidad del artista.....	pág. 301

3.4.1 Encuentro con Ruth.....	pág. 303
3.4.2 El profesor es llamado por Mirabel.....	pág. 309
3.4.3 Un estante de libros y un racimo de uvas.....	pág. 311
3.4.4 Lección frustrada a Valentín.....	pág. 321
3.4.5 La Glorieta de Atocha (1926).....	pág. 323
3.4.6 La Glorieta de Atocha (1934).....	pág. 332
3.5 “El río fiel”	pág. 337
3.5.1 “El instinto es más robusto, y vence siempre a la razón”.....	pág. 337
3.5.2 Construcción psicológica y evocación: Carlota comparada, Carlota imaginada, Carlota real.....	pág. 341
3.5.3 Un final de novela, un final como en la vida.....	pág. 342
4. La contemplación erótica: <i>Paula y Paulita</i>	pág. 345
4.1 Información general.....	pág. 345
4.2 Argumento, personajes y ambientes.....	pág. 347
4.3 Estructura.....	pág. 358
4.4 Novela vieja, novela nueva.....	pág. 362
4.4.1 Novela vieja.....	pág. 363
4.4.2 Novela nueva.....	pág. 373
4.4.2.1 Sensorialidad y erotismo.....	pág. 374
4.4.2.2 Un universo: Aguas Vivas.....	pág. 380
4.4.2.3 El centro del universo: la mujer.....	pág. 383
4.5 Petronio.....	pág. 387
4.6 Recapitulación.....	pág. 389
4.7 Recepción crítica	pág. 391

CAPÍTULO V: ANTONIO ESPINA

1. Historia de una amistad perdida.....	pág. 397
---	----------

2. Textos teóricos.....	pág. 400
2.1 Espina y el arte nuevo (1923-1929).....	pág. 402
2.2 Espina y el <i>Nuevo romanticismo</i> (1930-1934).....	pág. 409
2.2.1 Fracaso de la vanguardia.....	pág. 409
2.2.2 Espina: arte y política.....	pág. 412
2.3 Espina y el cinema.....	pág. 415
3. <i>Pájaro Pinto</i> , la vanguardia dolorida.....	pág. 419
3.1 Historia textual.....	pág. 419
3.2 Estructura del libro.....	pág. 420
3.3 Estudio de los textos.....	pág. 421
3.3.1 “Pájaro Pinto”, pájaro triste.....	pág. 421
3.3.2 Xelfa, la sangre de los dioses.....	pág. 426
3.3.2.1 Xelfa y el dolor.....	pág. 426
3.3.2.2 Xelfa y el amor.....	pág. 428
3.3.2.3 Lenguaje propio y lenguajes prestados.....	pág. 432
3.3.2.4 Una historia de amor y una historia de guerra.....	pág. 437
3.3.2.5 Espacio real y espacio fantástico.....	pág. 446
3.3.2.6 Varios personajes secundarios y un héroe.....	pág. 448
3.3.3 Textos auxiliares.....	pág. 460
3.3.2.1 Presentación de los textos.....	pág. 460
3.3.2.2 Hacia la novela social.....	pág. 462
3.3.2.3 El dolor, principio de unidad.....	pág. 466
3.3.2.4 Forma novelesca.....	pág. 467
3.3.2.5 La huella de Ortega.....	pág. 470
4. <i>Luna de copas</i> o la dimensión mítica.....	pág. 472
4.1 Información general.....	pág. 472
4.2 Papel de la mitología.....	pág. 473
4.2.1 El prisma mitológico.....	pág. 473

4.2.2 La dimensión dual.....	pág. 476
4.2.2.1 Silvia, la “fémina insurgente”.....	pág. 478
4.2.2.2 Aurelio, cabeza de goma.....	pág. 482
4.2.2.3 El “knock out”.....	pág. 485
4.3 Personajes y ambientes.....	pág. 487
4.3.1 Personajes asociados al espacio.....	pág. 487
4.3.2 Espacios asociados a personajes.....	pág. 497
4.4 La forma novelesca.....	pág. 499
4.4.1 El “écran” y el agujero.....	pág. 499
4.4.2 Teatralización de la novela.....	pág. 501
4.5 Ética y estética en <i>Luna de Copas</i>	pág. 504
5 Recepción crítica de <i>Pájaro Pinto</i> y <i>Luna de Copas</i>	pág. 505

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

ORTEGA Y GASSET Y LA NOVELA DE *NOVA NOVORUM*

INTRODUCCIÓN

En torno al año 1927 y hasta el estallido de la guerra civil, las letras españolas alcanzan un grado de cultivo artístico que les ha valido la denominación unánime de “Edad de Plata”. La mayor parte del mérito de esta consideración tan elevada recae sobre los autores del grupo poético que, por haber tenido uno de sus momentos estelares en el homenaje a Góngora con motivo del III centenario de su muerte, es conocido como generación del 27.

Estos poetas han acaparado, de forma hasta cierto punto justificada, la mayor parte de la atención que críticos e historiadores de la literatura han dedicado a este periodo. Ello ha ido casi siempre en detrimento de los estudios dedicados a la prosa, que son mucho más escasos y, a menudo, menos sistemáticos. En ocasiones, estos estudios se centran en una novela o, incluso, en episodios puntuales de novelas, lo que implica una perspectiva muy poco amplia, mientras que en otros casos adoptan una perspectiva excesivamente general, con lo que la falta de profundidad resulta inevitable.

Nuestro estudio, en cambio, pretende conjurar ambos peligros y se centra, para ello, en un conjunto de cinco novelas que tienen en común el haber sido publicadas en la misma colección, *Nova novorum*, lanzada por la editorial Revista de Occidente entre 1926 y 1929. El hecho de que estas cinco obras y no otras fueran seleccionadas por Ortega y Gasset, impulsor del proyecto, para formar parte de una serie que aspiraba a ser el paradigma de la nueva novela, nos invita a buscar puntos comunes entre cada una de ellas, así como entre el conjunto y los planteamientos estéticos del filósofo.

Las cinco novelas son *Víspera del gozo* (1926), de Pedro Salinas; *El profesor inútil* (1926) y *Paula y Paulita* (1929), de Benjamín Jarnés; y *Pájaro Pinto* (1927) y

Luna de copas (1929), de Antonio Espina. Hay un sexto título, *¡Tararí!* (1929), de Valentín Andrés Álvarez, que queda excluido de este estudio por tratarse de una obra de teatro. Uno de nuestros objetivos será, por tanto, valorar la importancia no de los títulos aislados, sino de todo un grupo de autores y obras que pretendieron abrir un nuevo camino para la novela en un momento en que esta buscaba su renovación frente al realismo decimonónico.

Esta investigación tropieza desde el principio con una serie de prejuicios y afirmaciones poco matizadas, a menudo consagrados en manuales e historias de la literatura. En todos ellos se tiende a estigmatizar a la novela de esta época con una palabra tajante y casi nunca definida en toda su amplitud: “deshumanizada”. Tomamos el siguiente fragmento de un manual al uso:

En los años veinte, en parte por seguir las ideas de Ortega, la novela se hace deshumanizada, lírica o sicológica, perdiendo su estructura anterior de acción narrada. *Revista de Occidente* creó la colección *Nova novorum* (1926-1929) para que los jóvenes escribieran unas novelas nuevas, breves, sin acción¹.

El adjetivo “deshumanizada” es portador simultáneamente de dos juicios, tan negativos como precipitados. El primero de ellos es que se trata de novelas frías, cerebrales, enemigas de la emoción y el sentimiento humanos, lo que las hará por fuerza desagradables a la mayoría de los lectores. El segundo, que estas novelas constituyen la puesta en práctica, más o menos ortodoxa, de los postulados que Ortega consigna en *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela*, ensayos muy oportunamente publicados justo antes de que empezase a proliferar esta clase de novela.

Ante esta interpretación, por otra parte, tan fácil, surgen necesariamente algunas preguntas. En primer lugar, hasta qué punto es aceptable que unos novelistas de primera línea renuncien a sus propios planteamientos estéticos para coser un traje cortado por otro. En estas páginas nos esforzaremos, por tanto, por calibrar en qué medida estos autores son fieles al programa filosófico en el que, en principio, se inspira la obra. Pero de forma simultánea se nos plantea la necesidad de acotar los límites de ese supuesto patrón filosófico, pues está claro que la reflexión estética de Ortega no empieza ni

termina en los dos ensayos de 1925. Una de nuestras principales tareas será, en consecuencia, hacer un recorrido a lo largo de la doctrina filosófica de Ortega, para determinar qué aspectos son relevantes de cara a la construcción de un nuevo código literario.

Sin embargo, la primera labor previa a este estudio ha sido la acotación de su alcance también en lo literario. La novela nueva, como fenómeno estético, se extiende a través del tiempo mucho más allá del breve periodo en el que suelen centrarse las investigaciones. Los primeros testimonios se remontan a la década anterior, cuando Ramón Gómez de la Serna publica obras como *El doctor inverosímil* (1914) o *La viuda blanca y negra* (1917), ambas encuadrables en un contexto más amplio de superación del realismo. Esta literatura tiene una acogida muy tibia incluso en los cenáculos de la vanguardia, y apenas alcanzará resonancia en un primer momento. De la misma manera, más allá del cierre de *Nova novorum* en 1929, diferentes autores de indudable prestigio aportarán algunos de los mejores frutos de esta tendencia novelística. Es el caso de Benjamín Jarnés, con *Viviana y Merlín* (1930), Juan Chabás con *Agor sin fin* (1930), o Antonio Obregón con *Efectos navales* (1931) y *Hermes en la vía pública* (1934). Lo cierto es que, tras la clausura del proyecto editorial de Ortega, queda aún activa la colección Biblioteca Nueva (1928-1932), de la editorial Ulises, centrada en obras humorísticas de Jardiel Poncela, José Domenchina, Edgar Neville y otros. En una fecha tan tardía como 1930 empieza su andadura la colección Valores Actuales, también de Editorial Ulises, en la que ven la luz, aparte de alguna de las obras mencionadas, *Pasión y muerte. Apocalipsis*, de Corpus Barga o *Naufragio en la sombra*, de Valentín Andrés-Álvarez. Circunscribir el fenómeno de la novela nueva a los años veinte y, por tanto, al momento de máxima influencia de Ortega, es otro lugar común que debe ser revisado.

Dado que nuestro estudio pretende, entre otras cosas, valorar la relación entre el filósofo y esta corriente estética, es lógico que nos centremos en el periodo en que Ortega decide impulsar el género desde la editorial que ha fundado. Sin embargo, y aunque su figura ha quedado para siempre ligada a este tipo de literatura, hemos de ser conscientes

¹ *Historia de la Literatura Española (Moderna y Contemporánea)*, Madrid, UNED, 1976, bajo la dirección de Juan Manuel Rojas.

de que nos ocupamos tan solo de una fase muy concreta en la vida literaria de esta forma novelística, que no empieza ni termina con Ortega.

La metodología que seguiremos será eminentemente comparativa, aunque excederá los límites de la literatura comparada pues, por una parte, estableceremos conexiones con la filosofía y, por otra, con el ensayo y la crítica literaria de la época. Todo ello quedará encuadrado dentro de la circunstancia histórica e incluso política de la época que, para bien o para mal, irrumpe en el terreno artístico. A grandes rasgos, el camino que seguiremos recorrerá diversas fases.

En primer lugar, trazaremos el perfil de la situación histórica, tanto en lo referente a la Historia en general como, de manera concreta, a la Historia de la Literatura. La trayectoria de la novela nueva se inicia, como decíamos, hacia 1914, momento en que España se está beneficiando económicamente de su neutralidad en la Gran Guerra. Mientras los productores de Francia o Gran Bretaña se hallan volcados en satisfacer las insaciables demandas de la industria bélica, los bienes de consumo españoles, sobre todo el textil catalán, tienen muy buena acogida en esos países, lo que produce un aumento del empleo y un crecimiento económico de las empresas y del Banco de España, que acumulará en aquellos días una fuerte reserva de oro. Esta coyuntura, sin embargo, no es tan favorable para los consumidores nacionales, ya que gran parte de la producción industrial se desvía hacia la exportación, donde alcanza precios elevados. El resultado es una fuerte inflación.

A ello se suma la situación de constante peligro en las posesiones españolas del norte de África, donde las cábilas rifeñas protagonizan sucesivas revueltas. El conflicto alcanzará su mayor virulencia a comienzos de la década de los veinte, pero la permanente sangría de recursos y vidas ha provocado ya reacciones tan violentas como la Semana Trágica de Barcelona en 1909. En 1921 miles de soldados españoles son masacrados en su retirada desde Monte Arruit a Melilla a través de una extensa zona, en lo que se conoce como el desastre de Annual.

El 13 de septiembre de 1923, y con la aquiescencia de Alfonso XIII, el general Primo de Rivera se pone al frente de un Directorio militar cuyo principal logro será poner fin a la guerra, tras la exitosa operación de desembarco en Alhucemas (1925). El

gobierno de Primo, que se prolonga hasta enero de 1930, constituye el periodo central y más genuino de la novela nueva. El carácter apolítico que caracteriza a esta expresión literaria encaja muy bien en una época en la que las expresiones ideológicas están sometidas a la censura, y su carácter desenfadado y lúdico es la versión literaria de la época de expansión económica que viven, al menos, las clases medias y acomodadas de un país que experimenta una todavía tímida modernización.

La bonanza económica llega a su fin hacia 1929, cuando la onda expansiva del cataclismo financiero que sacude la bolsa de Nueva York llega a España. Primo de Rivera, falto de apoyos, entrega el gobierno al general Berenguer, que es incapaz de reconducir la situación. Las elecciones municipales de 1931 arrojan, en las principales ciudades, un resultado favorable a los partidos que defienden la República, que es proclamada el 14 de abril. Se inaugura una etapa de efervescencia política muy poco favorable para la nueva novela, que sigue buscando la creación de universos estéticos ajenos a todo compromiso ideológico. Literatos y críticos de la izquierda más revolucionaria tienen palabras muy duras para estos escritores, a los que consideran poco menos que cómplices de la reacción o el fascismo.

No existe acuerdo acerca del año en que se inicia la andadura de la novela nueva: algunos críticos, como Fuentes Mollá², la hacen arrancar de la novela ramoniana, es decir, hacia 1914; otros, como Firmat³, consideran que el primer relato de esta tendencia no es ni tan siquiera *Víspera del gozo*, sino *El profesor inútil*, lo que en cualquier caso retrasa el inicio hasta 1926. Sin embargo, el acuerdo es unánime, tanto en la crítica coetánea como en la actual en lo que se refiere a la fecha del fin definitivo: 1934 aparece como indiscutible término *post quam non*. Es precisamente el año en que la política, esta vez hecha con las armas en la mano, ha ocupado el centro de la vida social y cultural de la nación. El intento revolucionario de octubre ha sido sofocado en horas por las fuerzas leales a la República, salvo en Cataluña y, sobre todo, Asturias, donde el gobierno

² Rafael Fuentes Mollá, "Ortega y Gasset en la novela de vanguardia española", *Revista de Occidente*, nº 96, mayo 1989.

³ Gustavo Pérez Firmat, *Idle Fictions: The Spanish vanguard novel, 1926-1934*, Durham, Duke U. Press 1982.

declara el estado de guerra⁴; pero ya nada será lo mismo. El arte lúdico, desenfadado y apolítico de estos jóvenes novelistas ya no encuentra su lugar en un clima de creciente radicalización ideológica.

En otro orden de cosas, nos ocuparemos de esbozar el contexto literario en que se desarrolla la nueva novela, que corre en gran medida parejo a la situación histórica. Esta tendencia estética debe encuadrarse en el contexto más amplio de la superación del realismo, en el que se mueven muchos otros fenómenos literarios del momento. Los principales novelistas del siglo anterior -sobre todo Benito Pérez Galdós- se convierten en blanco de furibundos ataques por parte de los literatos y críticos más jóvenes. Nuestro estudio tratará de cuantificar en qué medida esa reacción contra el realismo responde a un sentimiento extendido al público lector o si, por el contrario, es una postura circunscrita a un determinado sector crítico. En este punto, nos serán muy útiles los datos relativos a tiradas y editoriales que ofrecen Fernández Cifuentes⁵ o Francisco Caudet⁶.

Los primeros títulos de Ramón pasan bastante desapercibidos ante la crítica. No solo son rechazados o, mejor dicho, ignorados por los defensores del realismo tradicional, sino que tampoco son aceptados por la vanguardia como un cauce válido. Guillermo de Torre verá estas novelas como un intento fracasado de incorporar los ismos al relato novelesco. Es más, la identidad entre realismo y novela es para él tan estrecha que una novela de vanguardia se le antoja algo imposible.

Las obras enmarcadas dentro de esta escuela empezarán a tener mayor repercusión a partir del estreno de la colección *Nova novorum*. Sus tiradas, al principio tímidas, se van volviendo cada vez mayores, hasta alcanzar los 3.000 ejemplares en 1929, cifra que está dentro de lo normal para una edición no dirigida al gran público. Su repercusión crítica es, en cambio, muy alta en proporción a sus lectores. Durante casi toda la vida del género estos escritores tendrán que convivir con los ataques de quienes defienden la estética realista tradicional, que ponen en duda incluso la naturaleza novelesca de estos

⁴ La noche del 5 de octubre, Lerroux se dirige por radio a la nación, anunciando el estado de guerra, a la vez que promete una rápida vuelta a la normalidad (Gabriel Jackson, *La República española y la Guerra Civil*, Barcelona, Crítica, 1976, pág. 153).

⁵ Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela española: desde el 98 a la República*. Madrid, Gredos, 1982.

⁶ Francisco Caudet Roca, en *Las cenizas del Fénix*, Madrid, La Torre, 1993.

relatos, y al mismo tiempo con la crítica de izquierdas, que considera que un producto literario ajeno a lo que ellos llaman la cuestión social solo puede ser entendido como cómplice de la reacción política.

El momento crepuscular de la nueva novela, que coincide con el ocaso de la monarquía, tiene su correlato literario ese mismo año en la publicación de *Nuevo romanticismo* (1930), de José Díaz Fernández. Este ensayo inaugura sin lugar a dudas un nuevo ciclo literario marcado por la implicación política y por una vuelta a la estética realista que, *de facto*, se estaba produciendo ya en las últimas novelas de la tendencia anterior.

Una vez establecidas las líneas maestras del contexto histórico y literario, abordaremos una revisión diacrónica de la teoría filosófica orteguiana. Con ello deseamos superar el prejuicio según el cual las novelas de *Nova novorum* son poco más que la realización literaria de lo dictado en *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela*. Realizaremos una revisión exhaustiva de los textos de Ortega que abordan la cuestión artística entre 1904 y 1927. Este recorrido filosófico, que puede resultar un tanto prolijo resulta, sin embargo, imprescindible para mostrar hasta qué punto Ortega es un pensador dinámico y en constante evolución. Ello no impide que, al mismo tiempo, se ofrezcan ante nuestros ojos las líneas que engarzan y unifican los planteamientos de sus distintas etapas, y que en una primera lectura pudieran parecer contradictorios.

Por otra parte, la influencia de Ortega sobre estos autores no se reduce a aquellos ensayos que, en mayor o menor medida, puedan estar dirigidos hacia la reflexión artística. Tendremos que añadir, por lo tanto, un resumen de la labor filosófica realizada en torno a la metafísica y la epistemología, que alcanza una importancia fundamental. También lo formulado en torno a cuestiones políticas o sociales, así como la actitud del pensador hacia las mismas, deberá ser contemplada para evaluar su impacto sobre los literatos de la colección.

Esta revisión de la doctrina filosófica de Ortega ha sido una de las tareas más absorbentes en la elaboración de este estudio, pues en una primera instancia tampoco había forma de saber cuáles de los aspectos tratados por Ortega resultarían más o menos relevantes de cara al ulterior análisis de las novelas. En cualquier caso, el estudio de estas

mostrará hasta qué punto resulta necesaria una presentación tan completa de los principios filosóficos de Ortega, más aun teniendo en cuenta que nuestra tesis tiene por objetivo no solo presentar aquellos aspectos que inciden de una forma más o menos directa sobre la elaboración de estos relatos, sino también poner de manifiesto aquellos que tienen una incidencia menor de la esperada.

Para el estudio de la filosofía orteguiana nos hemos basado en las *Obras Completas*, citadas en la bibliografía. Para algunos ensayos concretos, hemos acudido a ediciones sueltas, provistas de excelentes estudios preliminares. Es el caso de *La deshumanización del arte*⁷, o de *Meditaciones del Quijote*⁸. Merece ser mencionada la espléndida antología de textos centrados en las reflexiones que dedica el filósofo al fenómeno estético preparada por Inman Fox, bajo el título general de *Meditaciones sobre la literatura y el arte*⁹. Esta edición ofrece, además, textos inéditos en su época, así como versiones íntegras de ensayos que fueron publicados solo en parte y, en definitiva, una completa historia textual de la obra del filósofo de gran utilidad a la hora de ponerla en relación con otros eventos históricos y literarios de su época.

El estudio de las novelas está precedido, en cada caso, por un recorrido a través de la producción ensayística y metaliteraria de los autores. En este apartado, la aportación de Pedro Salinas es menor, ya que su dedicación a la novela es muy esporádica; sin embargo, hemos logrado encontrar los puntos de contacto entre su reflexión metapoética y el fenómeno novelesco que estamos estudiando. Su obra teórica, además de poco centrada en la prosa, tiene una relación menos directa con las reflexiones de Ortega, y además es bastante posterior a 1926. No olvidemos que Salinas desembarca en la colección con muy poco recorrido literario, limitado prácticamente a la publicación de *Seguro Azar* tres años antes, y a algunos artículos y colaboraciones sueltas en la *Revista de Occidente*. Así pues, para encontrar el fruto de su formulación teórica, debemos recurrir a la época de su exilio bostoniano, cuando publica *Reality and the poet in Spanish Poetry* y otros textos.

⁷ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Austral. 2000.

⁸ José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, ed. de Julián Marías, Madrid, Cátedra, 1990.

⁹ José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, ed. de Inman Fox, Madrid, Castalia, 1988.

Sin lugar a dudas, el mayor monumento teórico dedicado a la novela nueva está constituido por el conjunto de artículos firmado por Benjamín Jarnés a lo largo de los diez o quince años que precedieron a la guerra, y que fueron recopilados por él en sucesivos libros como *Ejercicios* (1927), *Rúbricas* (1931), *Feria del Libro* (1935) o *Cartas al Ebro* (1940). La tardía fecha de publicación de estos volúmenes no debe engañarnos pues, como decimos, se trata de artículos que aparecen en la prensa cuando el surgimiento de la nueva novela constituye la verdadera cuestión palpitante. Así, la mayoría de los artículos de *Rúbricas* están originalmente fechados entre 1925 y 1927, y *Cartas al Ebro* contiene, paradójicamente, algunos de los textos más antiguos del autor, que no habían sido recogidos en ninguno de los volúmenes anteriores.

En los artículos de Benjamín Jarnés predomina el enfoque crítico sobre el ensayístico. En otras palabras: pocas veces se habla de literatura o de novela en términos generales, sino que casi toda su teorización se formula en torno al comentario que suscita la publicación de una obra concreta o algún otro acontecimiento cultural importante. Su corpus teórico debe espigarse a lo largo de muchísimas páginas que, en apariencia, guardan escasa relación entre sí; sin embargo, podemos rastrear perfectamente unas líneas maestras que le dan un coherencia y una sistematización de la que, a primera vista, parece carecer.

Sus discursos sobre literatura hacen, por otra parte, constantes alusiones a lo filosófico, y en concreto a la doctrina de José Ortega y Gasset, del que Benjamín Jarnés se declara abiertamente seguidor y discípulo. Muchas de sus páginas están dedicadas a la defensa, explícita o implícita, de los planteamientos estéticos del filósofo. A menudo, el autor de las *Meditaciones* sufre el acoso de ciertos sectores críticos y artísticos que, a partir de una lectura más o menos superficial de *La deshumanización del arte*, le consideran impulsor de un arte cerebral y frío, poco humano. Contra todos ellos alza su voz Benjamín Jarnés. En su empeño por dejar en buen lugar al maestro, en ocasiones matiza y suaviza los planteamientos que Ortega expresa de forma demasiado tajante, llegando incluso a presentar como orteguianos postulados en cierta medida alejados ya de su ortodoxia, llegando incluso a dibujar a un Ortega más moderado y rico en matices que el original.

El estudio de la obra teórica de Jarnés hubiera sido mucho más difícil de no haber mediado la labor compiladora de Domingo Ródenas de Moya, que reúne todos los libros críticos del autor aragonés en un volumen titulado *Obra crítica*¹⁰. Análogo esfuerzo hay que agradecer a Gloria Rey, que edita y presenta el conjunto de la obra teórica de Antonio Espina en otro tomo titulado *Ensayos de literatura*¹¹, que no resulta, sin embargo, tan exhaustivo como el dedicado a Jarnés. Este volumen recopila diversos textos extraídos de los principales libros teóricos de Espina, fundamentalmente, *Lo cómico contemporáneo* (1928) y *El nuevo diantre* (1934), libros que, de nuevo, se forman a partir de la recopilación de artículos de prensa, en los que el autor de *Pájaro Pinto* resultó tan pródigo como Jarnés. La obra teórica de Antonio Espina no es ni tan extensa ni tan sistemática como la de su compañero de colección, debido en parte al cambio de rumbo que para este supone la llegada de los años treinta y, sobre todo, la publicación de *Nuevo romanticismo* por José Díaz Fernández. A partir de este momento, Antonio Espina se convierte en uno de los más feroces perseguidores del arte nuevo que él mismo cultivó hasta 1929, y que ahora considera una expresión artística propia de una burguesía que, desde una óptica marxista, aparece como fuente de todos los problemas sociales.

En lo que se refiere a Antonio Espina, se nos plantea el reto de explicar el proceso por el cual este autor abjura de las novedades literarias de los años veinte, en cuyo desarrollo él mismo había jugado un papel fundamental. A lo largo de los capítulos correspondientes de esta tesis, evaluaremos la presencia de problemas sociales en *Pájaro Pinto* y *Luna de copas*, a la vez que estaremos atentos a los posibles cambios en lo que se refiere a personajes, ambientes y planteamiento literario. En esta tarea, partimos de la hipótesis de que el cambio de orientación de Espina, en apariencia tan brusco, tuvo que originarse ya en estas obras y dejar en ellas alguna huella tanto en su contenido como en su forma.

Este giro hacia una postura estética comprometida tiene su reflejo en la vida personal de Espina al que también prestaremos cierta atención, pues es casi un símbolo

¹⁰ Benjamín Jarnés, *Obra Crítica*, ed. de Domingo Ródenas, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (IFC), 2001.

de la ruptura que está teniendo lugar, a mayor escala, en todo el país. Antonio Espina forma parte del grupo de colaboradores de *La Gaceta Literaria* que abandona la publicación en 1930, cuando Ernesto Giménez Caballero, a raíz de un viaje a Italia, se hace fascista. Es José Díaz Fernández, hasta el momento uno de los hombres más cercanos a Giménez, quien encabeza la fundación de *La Nueva España*, publicación de corte republicano izquierdista. Los que hasta el momento trabajaban juntos están ahora enfrentados. Resulta desolador imaginar el número de buenas amistades que se rompieron en aquellos días y la fructífera cooperación que quedó truncada a partir de ese momento.

Una de esas amistades rotas fue la que hasta ese momento unía a Espina con el resto de los novelistas de la colección, y con la esfera cultural de Ortega en general. El otrora autor de *Pájaro Pinto* está ahora al cargo de la controvertida sección “Rifi Rafe”, dentro de *La Nueva España*, desde la que se lanzan ácidas críticas, cuando no descalificaciones e insultos, a los escritores considerados cercanos a la vanguardia artística, sospechosos ahora de derechistas. Una de las víctimas es Pedro Salinas quien en su correspondencia confiesa cómo tuvo la tentación de buscar a Espina y darle “dos bofetadas”. Finalmente, el poeta cede en su enfado; pero las relaciones entre ambos literatos, y entre los grupos a los que pertenecen, están definitivamente rotas.

Por contra, resulta un consuelo constatar cómo existieron iniciativas, más o menos desesperadas, con el objetivo de tender puentes sobre la grieta abierta entre literatos. Es el caso del banquete homenaje que un nutrido grupo de escritores de diversa tendencia ofrece a Espina con motivo de la publicación de *Luna de copas*, en el verano de 1929. *El Sol* informa de cómo a los postres se habló de cuestiones literarias “no en tono de discurso, sino en el de suave y cordial charla amistosa”¹². Creemos que no es casual que, al nombrar a los participantes en esa conversación amistosa, el periodista de *El Sol* empiece por Giménez Caballero, y siga por Gómez de la Serna, también representante de la novela nueva. Al mencionar a quienes se sientan a la mesa, encabezan la enumeración Pedro Salinas —con quien las relaciones ya eran frías a juzgar por la correspondencia- y

¹¹ Antonio Espina, *Ensayos de literatura*, ed. de Gloria Rey, Valencia, Pre-textos, 1994.

¹² “El banquete a Espina”, *El Sol*, 25 de junio de 1929.

otros personajes vinculados a la *Revista de Occidente*, como Benjamín Jarnés, Fernando Vela o Melchor Fernández-Almagro.

La información de *La Gaceta Literaria*, de donde parte la iniciativa del convite, es bastante más gráfica: “El ofrecimiento fue muy sencillo: la literatura desinteresada rescataba una amistad a punto de perderse por malos venenos. Un apretón de manos – grato y conmovido- de Antonio Espina puso fin a ese vago, molesto incidente de “la literatura que quiere ser también política”¹³. El apretón de manos se queda en un gesto y la ruptura entre los intelectuales se hará patente solo unos meses más tarde. Nuestra investigación alcanza, de forma indirecta, cierto valor histórico, al poner de manifiesto un pequeño paso dentro del proceso de ruptura que desembocó tristemente en nuestra guerra civil. No cuesta tanto imaginar procesos similares en las universidades, empresas o incluso familias de toda España: los que trabajan juntos, comen juntos, celebran juntos sus éxitos, etc., y entre los que podemos suponer toda clase de relaciones de amistad, admiración mutua o, cuando menos, una experiencia común, acaban enfrentados de una forma cada vez más violenta.

Una vez presentado el universo social y cultural en el que se desarrollan las novelas, así como la teorización que los propios autores formulan acerca de su concepto de novela, llegamos por fin al estudio de las obras contempladas en su individualidad. El objetivo es, sin embargo, evaluar en qué medida el hecho literario inmanente guarda relación con los conceptos desarrollados por unos y otros bajo una perspectiva crítica y ensayística. En otras palabras, nuestro análisis adquiere una perspectiva metodológica comparativa, para lo cual resulta imprescindible presentar las piezas entre las que existe un encaje, así como aquellas en las que la comparación arroja un resultado pobre o negativo. De esta forma, nuestra atención no se dirigirá tanto a los valores literarios de la obra en sí misma considerada, cuanto a aquellos aspectos relevantes para nuestro análisis, centrado entre otras cosas sobre el problema perceptivo y epistemológico planteado por Ortega en las *Meditaciones*, y en el problema estético que surge sobre todo en *La deshumanización del arte*. A estos dos parámetros de entronque filosófico se añade un tercero de cariz literario, como es la relación con las diferentes estéticas tradicionales de

¹³ “El banquete a Espina”, *La Gaceta Literaria*, 1 de julio de 1929.

estirpe realista, cuya superación o conservación era un punto de controversia fundamental. Esta triple perspectiva se revelará muy fructífera, y permitirá poner sobre la mesa toda la riqueza artística de estas obras.

Esta perspectiva múltiple de estudio ha permitido superar una de las principales dificultades que se nos han planteado: no todas las novelas abordarán con la misma importancia las mismas cuestiones, de manera que la aplicación única de cualquiera de las vías de estudio mencionadas habría producido un resultado negativo en la comparación, o cuando menos, una relación muy débil entre sus distintos elementos. La multiplicidad de la perspectiva empleada permite, sin embargo, establecer unos vínculos más estrechos entre novelas y ensayos filosóficos: aquellas cuestiones que aparecen en primer plano dentro de unas novelas ocupan acaso en otras una posición más secundaria, y viceversa.

A este triple enfoque hay que añadir una cuarta vía de estudio, que es la que ofrece el conjunto de las cinco novelas consideradas al margen de otros factores. Las relaciones entre ellas se establecen a través de dos vías. Una primera, la más evidente, se produce por la lectura que cada autor hace de las obras que preceden a la suya. Esta forma de contacto queda a veces en entredicho, debido al escaso margen de tiempo que transcurre entre, por ejemplo, *Víspera del gozo* y *El profesor inútil*, ambas aparecidas en 1926 con una diferencia de unos pocos meses. Existe, sin embargo, otro factor de unidad que es la presencia de un lector y seleccionador de todos los textos: Ortega y Gasset. Él es quien, en última instancia, selecciona unas obras y rechaza otras. El filósofo conocía perfectamente la existencia de, por ejemplo, *Sentimental dancing*, de Valentín Andrés Álvarez, por mencionar a un autor próximo a la editorial Revista de Occidente; pero prefiere publicar *El profesor inútil*, de Benjamín Jarnés. *Paula y Paulita* existía ya en 1925 como narración independiente, falta tan solo del prescindible añadido “Petronio”, y Ortega solo le da luz verde cuatro años más tarde. Asimismo, otras personalidades como Juan Chabás o Federico García Lorca, no accedieron a *Nova novorum* pese a haber existido un intento de que así fuera¹⁴.

¹⁴ Lo revela Pedro Salinas en su correspondencia con Guillén, *Pedro Salinas-Jorge Guillén. Correspondencia*, Barcelona, Tusquets, 1992. En el caso de Chabás, la obra rechazada al parecer fue *Sin velas, desvelada*, como se dice en una carta del 10 de mayo de 1927. En el caso del poeta granadino, la

¿Por qué Ortega ha escogido estas obras? Sin duda, entre ellas existe un vínculo, al menos para él, al margen de que sea percibido por los autores. Por otra parte, la crítica que acogió a estas obras en su época tampoco pone en duda su pertenencia a un conjunto con una identidad propia. Se trata, por lo tanto, de un curioso proceso de formación de una escuela literaria, en el que el papel de los propios autores queda superado por la figura del editor, que es quien, en última instancia, define el género con sus decisiones críticas y empresariales.

Nuestro esfuerzo comparativo buscará, por tanto, los rasgos comunes, tanto en lo estilístico como en lo ideológico, que permitan afirmar la existencia de un nuevo código literario. Estas coincidencias no excluyen la existencia de cambios, los cuales harán evolucionar previsiblemente al conjunto en una determinada dirección. Nuestro objetivo, por consiguiente, no es tanto trazar un perfil definido cuanto rastrear las huellas de un proceso dinámico.

En la elaboración de este estudio ha llamado nuestra atención la desigual distribución de las ediciones en el tiempo. En todos los casos hemos tenido ocasión de acceder a las primeras ediciones, depositadas en la Biblioteca Nacional y en otros fondos bibliográficos, y casi siempre hemos dispuesto, además, de una edición crítica. Lo llamativo es que todas esas ediciones críticas han sido publicadas en el último decenio, sin que exista ninguna otra edición entre estas últimas y las originales. Ello significa que estos textos han permanecido prácticamente inoperativos durante unos sesenta años. Por otra parte, la ausencia de reediciones no se justifica por un fracaso de ventas, pues las modestas tiradas de *Nova novorum* se agotaban en cuestión de meses e incluso semanas.

En lo referente al manejo de ediciones hemos encontrado una especial dificultad en el caso de *Víspera del gozo*, pues su última publicación como texto independiente data de 1976, y ni siquiera se trata de una edición crítica. Solo es asequible a través de bibliotecas o libreros de viejo, o acudiendo al volumen de *Narraciones Completas* publicado por la editorial Península en 1998. La otra opción es utilizar la traducción al inglés de Noël Valis, aparecida en Lewisburg University Press en 1993 que, paradójicamente, es más fácil de encontrar que la versión española. No cabe duda de que

la elaboración de una edición crítica de *Víspera del gozo* comparable en calidad y distribución a las que existen para las otras novelas de la serie es una tarea urgente, y constituirá un acto de justicia hacia una obra de gran inquietud estética apenas conocida a causa del olvido que ha sufrido durante demasiados años.

Plantea igualmente ciertas dificultades de acceso el texto de *El profesor inútil* correspondiente a la primitiva edición de 1926. Ello se debe a que la edición disponible, por otra parte excelente, a cargo de Domingo Ródenas de Moya, tiene por objeto la versión definitiva que firmó el autor en 1934. Las exhaustivas anotaciones del editor permiten al lector moderno reconstruir el relato original, pero las numerosas transformaciones que el autor introduce en 1934 convierten a menudo este camino en un laberinto, lo que nos ha obligado de nuevo a acudir a la primera edición, depositada en la Biblioteca Nacional.

Esta escasez de ediciones contrasta con la situación de *Paula y Paulita*, de la que existen dos, preparadas además por sendos especialistas de primer orden, Domingo Ródenas (1998) y Francisco Soguero (2001), ambas precedidas de espléndidos estudios preliminares. Tampoco ofrece ninguna dificultad el acceso a las dos novelas de Antonio Espina, reunidas en un único volumen por Gloria Rey.

El único título de *Nova novorum* que no ha sido reeditado desde su publicación original en 1929 ha sido la obra de teatro *¡Tararí!*, de Valentín Andrés Álvarez, con lo que solo nos ha resultado accesible a través de los servicios reprográficos de la Biblioteca Nacional y de la Biblioteca Regional “Joaquín Leguina” de Madrid. Su carácter no narrativo la ha dejado al margen del creciente interés crítico y editorial suscitado por las novelas de la colección en los últimos años. Esa misma razón justifica que no sea objeto de nuestro estudio, dedicado a la novela de los *Nova novorum*. Se trata, además, de un texto que poco tiene que ver con las inquietudes estéticas y filosóficas que recorren los títulos que lo preceden. Sorprende, por otra parte, que Ortega seleccionara este texto para la colección, siendo Valentín Andrés-Álvarez autor de novelas tan cercanas a la nueva estética como *Sentimental dancing*. Esta elección parece más bien

novela. Esto no fue obstáculo, sin embargo, para la publicación de *¡Tararí!* en 1929.

suscitada por un deseo de alejarse de esta nueva estirpe de novela, lo que coincide con su inminente decisión de clausurar el proyecto.

Parte de lo dicho acerca de las ediciones es aplicable a la bibliografía. Durante muchos años ha sido muy escasa, por no decir inexistente, para reaparecer en las últimas décadas a menudo de la mano de los mismos estudiosos responsables de la presentación de los textos. En cualquier caso, se trata de un repertorio bibliográfico muy escaso, que no guarda proporción con el lugar que ocupan estos autores en la Historia de la Literatura. Aún más raquítico resulta si lo comparamos con el corpus de estudios dedicado a la poesía de ese mismo período, que acapara casi por completo la atención de la crítica.

Además de escasa, esta bibliografía tiende a generalizar en exceso. A menudo se aplican conclusiones de forma un tanto temeraria a la totalidad de una novelística que, pese a no contar con demasiados títulos, presenta una gran variedad y riqueza de matices. Nuestro estudio incluye un resumen de esta actividad crítica, la cual arranca con los comentarios suscitados en el momento de la publicación de las novelas. Estos artículos rara vez quedan recopilados en forma de libro, con la excepción de las colecciones que nos ofrecen Benjamín Jarnés y Antonio Espina. En ellas, lo crítico se funde con lo ensayístico, pues el comentario de algunas novelas se combina y a menudo se mezcla con reflexiones más amplias. Lo cierto es que no tenemos noticia de ningún libro dedicado a la novela nueva escrito en los años treinta o cuarenta que no sea fruto de espigar los artículos de prensa publicados en la década de los veinte. Esta ausencia se explica en gran parte por la deriva política del país, que se precipitó a la guerra muy poco después de que la novela nueva completara su ciclo histórico.

En las épocas sucesivas, los autores de *Nova novorum* y demás innovadores del género novelístico reciben una atención mínima en manuales e historias de la literatura, más preocupadas por la taxonomía que por el estudio de las obras, y que suelen resolver la cuestión clasificando a estos autores como una especie de anexo prosístico de la generación poética del 27. Si se revisa la bibliografía que adjuntamos al final de nuestro trabajo, se aprecia en seguida que no aparece ningún libro monográfico publicado sobre la novela nueva en toda la década de los cuarenta ni de los cincuenta. En esta última,

además de los artículos más o menos panegíricos surgidos en torno a la muerte de Salinas en 1952, destaca como un islote el artículo de Ricardo Gullón “Los prosistas de generación de 1925”, aparecido en *Ínsula* en mayo 1957, y que ya desde el título está afirmando la independencia de estos autores respecto al referente crítico del 27.

Poco más nos ofrece la década de los sesenta: La *Historia de las literaturas de vanguardia* de Guillermo de Torre¹⁵, de 1965, que en realidad se trata de la reelaboración de un trabajo más antiguo; y el artículo de Buckley y Crispin “La novela de la generación de 1925”¹⁶, cuya mayor importancia reside en que será precursor de una obra de mayor envergadura. Todos estos artículos, así como el libro de Guillermo de Torre, se refieren a los novelistas de en torno a 1925 en su conjunto, pero nada se dice de las individualidades. En el caso de Pedro Salinas, las reflexiones de algunos artículos dedicados a su poesía son extrapolables a su obra novelística; pero Benjamín Jarnés y Antonio Espina parecen no existir.

Este panorama tan desolador empieza a poblarse en los años setenta gracias a la labor crítica de dos mujeres, María del Pilar Martínez Latre¹⁷ y Emilia de Zuleta¹⁸, que dedican sendos libros al conjunto de la novelística de Benjamín Jarnés, el más importante no solo de *Nova novorum*, sino del conjunto de la renovación novelística de los años veinte. Este enfoque tan amplio tiene su contrapunto con el escogido por Pérez Firmat en su *Idle Fictions*¹⁹, centrado en textos muy concretos, como el episodio “Mundo cerrado” de la novela *Víspera del gozo*. Durante la última década del siglo XX y los primeros años del XXI, tanto la crítica española como la extranjera han tenido ocasión de compensar a estos novelistas por tantos años de olvido. La incesante labor de Domingo Ródenas de Moya, Francisco Soguero, Francis Lough, o David Conte ha servido, al menos en parte, para restituir a la vanguardia novelística de los años veinte y treinta al lugar que en justicia le corresponde.

¹⁵ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965.

¹⁶ Buckley y Crispin, “La novela de la generación de 1925”, *Archivum*, nº 16, 1966.

¹⁷ María del Pilar Martínez Latre, *La novela intelectual de Benjamín Jarnés*, Zaragoza, IFC, 1979

¹⁸ Emilia de Zuleta, *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Madrid, Grados, 1977.

¹⁹ Gustavo Pérez Firmat, *Idle Fictions: The Spanish vanguard novel, 1926-1934*, Durham, Duke U. Press 1982.

Sin embargo, los estudios siguen siendo escasos, y presentan carencias que solo el tiempo y la dedicación podrán ir solventando, pues son fruto de décadas de abandono. Casi todos los estudios mencionados abordan la cuestión desde una perspectiva muy general, y arrojan conclusiones que, a menudo, son de difícil aplicación a determinadas obras individualmente consideradas. Se echan de menos estudios dedicados a novelas específicas. Por otra parte, y muy especialmente en el caso de Benjamín Jarnés, se aborda el estudio de las obras de un solo autor, con lo que casi nunca quedan patentes las relaciones que pudieron existir entre todos ellos. Nunca se estudia en entramado de relaciones que existe entre un conjunto de obras que se están publicando de forma coetánea en un mismo ambiente crítico, literario y cultural. Esta tesis trata de paliar, en alguna medida, esa carencia detectada en los estudios al uso.

Por otra parte, rara vez queda planteada siquiera la relación entre la novela nueva y la filosofía de Ortega. Esta relación, cuando se menciona, se da por supuesta; pero no tenemos constancia de que haya sido estudiada de forma sistemática a lo largo de un conjunto de obras, con lo que, de algún modo, queda reducida a una hipótesis, cuando no a un puro prejuicio que, indiscutiblemente, ha tenido mucho que ver en la postergación de esta novelística. La supuesta insensibilidad que el filósofo preconizaba en las artes ha sido para estas obras un estigma que les ha granjeado la antipatía antepuesta de lectores y críticos. Por ello, es una labor urgente explicar esta relación entre el filósofo y los novelistas que, lejos de anularles como literatos, les ha llevado a descubrir nuevos mundos estéticos.

El estudio de la relación entre Ortega y los escritores de la nueva novela nos lleva por fuerza a superar una postura reduccionista, que circunscribe la influencia del filósofo a *La deshumanización del arte*, su obra más conocida. Este no fue, ni mucho menos, el único ensayo que gravitó sobre el universo cultural de la década. Tampoco el que lo hizo con más fuerza. Otros libros del filósofo que, por ser anteriores, tuvieron ocasión de ser leídos y asimilados con más intensidad por estos escritores dejaron sobre ellos una huella más profunda²⁰.

²⁰ Roberta Johnson vislumbra este camino en su obra *Crossfire: Philosophy & the novel in Spain 1900-1934*, Lexington, University of Kentucky, 1993; pero no lo recorre.

Cualquier acercamiento a la filosofía de Ortega y Gasset debe partir de una premisa: el carácter sistemático de su obra. Los distintos apartados en los que se divide forman una unidad tan cohesionada que ninguno de ellos puede estudiarse sin tomar en consideración a todos los demás. Así, un acercamiento a la reflexión que dedica a la literatura y el arte quedará forzosamente incompleta si no tomamos en consideración la metafísica, la epistemología o la política. De hecho, es difícil encontrar en el discurso de Ortega dedicado a la poética artículos sin alusiones muy directas a los otros campos de su arquitectura filosófica.

De todo lo dicho es un buen ejemplo el artículo “Adán en el paraíso”, al que dedicamos un apartado en nuestra tesis. En primer lugar, es un texto fechado en 1910, quince años antes de *La deshumanización del arte*, lo que prueba que cuando aparece este ensayo el tratamiento del arte ha recorrido ya un largo camino en la filosofía de Ortega. En segundo lugar, y pese a ser un artículo en principio dedicado al arte, concretamente a la pintura, describe un cambio de perspectiva que constituye una verdadera renovación dentro de la metafísica del siglo XX: el paso de una categoría de “sustancia” a una categoría de “relación”. A partir de ahora, el ser no se define de forma inmanente por sus atributos, sino dentro del entramado de relaciones que traza con el resto del cosmos.

Las consecuencias de este planteamiento en el campo artístico son inmediatas: el artista no puede aspirar ya a reflejar una totalidad, sino que debe ser consciente de que su capacidad de representación está limitada al fragmento. La forma en que dichos fragmentos han de ser dotados de una unidad será a partir de ahora uno de los principales problemas de la reflexión artística. La obra artística ya no aspira a la totalidad; pero sí a crear una “ficción de totalidad” válida solo dentro del universo estético que ella misma crea, y que se definirá más adelante como hermético, es decir, independiente respecto al universo real que resulta inabarcable.

De la misma manera, otros conceptos metafísicos que van conformándose y reformulándose a lo largo de estos años influyen poderosamente sobre las ideas artísticas del filósofo, que van a su vez desarrollándose de forma paralela y, a veces, simultánea. A la noción de relación se suman el “dinamismo” y la “multiplicidad”, conceptos ambos

que, perfilados ya entre 1910 y 1916, van a gravitar sobre la nueva novela con más fuerza que ninguno de los recogidos en *La deshumanización del arte* o *Ideas sobre la novela*. La labor epistemológica del hombre -de la que la actividad artística resulta ser un subconjunto- debe esforzarse por el amor hacia la “multiplicidad de la vida”, tanto en su multilateralidad espacial, como en su constante devenir. El contemplador debe hacer un esfuerzo ímprobo para integrar los datos fragmentarios de los sentidos en una especie de montaje cinematográfico que, en la clasificación metafísica del filósofo, entra dentro de los “seres irreales”, es decir, los conceptos o ideas. Se establece así la paradoja del planteamiento epistemológico orteguiano: nuestra capacidad para aprehender la realidad depende de un “ser irreal”. La operación por la que dichos seres irreales son contruidos se llama “desrealización”. No nos será difícil encontrar a los protagonistas de *Nova novorum* inmersos en dicha tarea.

Ha venido a nuestro resumen un término que en discurso de Ortega es muy recurrente y tiene múltiples derivaciones: se trata de los contempladores. Este concepto, formulado ya en todos sus matices hacia 1910, es un vértice en el que convergen de forma admirable las líneas fundamentales del pensamiento orteguiano: la epistemológica, la estética y la política. Un contemplador es aquel hombre capaz de superar la valoración inmediata y práctica de lo que le rodea, logrando así una distancia que le permite interpretar el mundo de una manera nueva. Los contempladores, a su vez, se dividen en dos clases: el filósofo –encargado de elaborar conceptos- y el artista –generador de objetos artísticos.

El concepto de contemplador, como se añade en otros lugares de la obra de Ortega, no se limita al que crea obras artísticas, sino que se hace extensivo al ser capaz de gozar de ellas, es decir, al receptor del arte. Por supuesto, esta nueva categoría de receptor artístico nada tiene que ver con el consumo que un público mayoritario hace de una literatura tradicional, basada en la técnica mimética heredada del realismo y en el contagio sentimental recibido del romanticismo. Los contempladores son los seres capacitados para gozar del nuevo arte, que adquiere así un valor de diferenciar a una clase de hombre frente a otra. Aquellos que, por su capacidad epistemológica, se definen como contempladores, son los mismos que pueden gozar del arte nuevo, lo que permite

identificarlos como los egregios, la élite sobre la que recae la misión rectora de la sociedad.

Valgan estos ejemplos para mostrar cómo es imposible considerar de forma aislada el aspecto poético de la filosofía de Ortega, dada la forma en que las diferentes líneas de su discurso se imbrican y entretajan. Esta es la razón por la que dedicamos un espacio tan abundante al resumen de su obra, que abarca aspectos en apariencia alejados del objetivo que persigue nuestra investigación.

Nuestro estudio pretende, parafraseando al propio Ortega, abordar el análisis de las novelas seleccionadas desde una perspectiva múltiple, que combine lo literario, lo histórico y lo filosófico, y en la que el estudio de la circunstancia no oscurezca la valoración individual de cada una de las novelas que, a su vez, serán presentadas como etapas dentro de un proceso cultural que avanza en una dirección determinada. Todo ello con el firme propósito de hacer una aportación valiosa aunque pequeña al conjunto de los estudios dedicados a la prosa de la década, tantas veces postergados, y que en nuestros días empieza a ocupar el lugar que le corresponde.

PARTE PRIMERA:
CONTEXTO HISTÓRICO, LITERARIO Y FILOSÓFICO

CAPÍTULO I

PANORAMA DE CRISIS EN LA NOVELA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS VEINTE. PERVIVENCIA DEL REALISMO

1. PANORAMA CRÍTICO Y EDITORIAL DE LOS AÑOS VEINTE

Los veinte primeros quince años del siglo XX se caracterizan, en el desarrollo la novela española, por una situación de crisis que trasciende lo estético para alcanzar también lo económico y, finalmente lo político. La relativa estabilidad que trajo en el siglo anterior la Restauración borbónica, recibida como el final de la aventura revolucionaria que culminó con la proclamación de la I República, está amenazada por toda una serie de factores históricos a los que no son ajenos la guerra europea en el exterior o la africana en las propias posesiones españolas.

Por ello, algunos intelectuales españoles, entre los que se cuenta el propio Ortega y Gasset, saludan esperanzada la llegada del Directorio militar que, encabezado por el general Primo de Rivera e implicando de lleno a la propia Monarquía, se hace con el poder en 1923. Piensan que bajo la tutela del nuevo régimen ocuparán el lugar preeminente en la vida política que hasta entonces se les ha negado. No tardarán en recibir una profunda decepción, ya que el nuevo gabinete está previamente formado y no tiene lugar para estos intelectuales comprometidos que han tratado en vano de hacerse oír durante toda la etapa anterior.

El principal logro del Directorio fue poner fin a la sangrienta guerra africana con el desembarco en la bahía de Alhucemas, que cierra con éxito uno de los más nefastos episodios de la historia militar española, y que de algún modo sirve de contrapunto moral

a todo el periodo de derrotas y reveses que podríamos hacer arrancar con la pérdida de Cuba y Filipinas, en las postrimerías del siglo anterior, y que sigue con la rebelión de las cábilas rifeñas, a cuyas manos había sufrido España en 1921 la terrible matanza de Annual, que hizo peligrar incluso la propia Melilla.

La guerra de África sirve a España de sangriento sustitutivo de la Gran Guerra europea, en la que afortunadamente nuestro país no participa. Sí afronta, en cambio, algunas de sus consecuencias económicas. La dedicación de las industrias europeas a la producción bélica deja a nuestros productos un mercado casi ilimitado, lo que se traduce en un enriquecimiento general de los diferentes sectores de producción y, muy especialmente, del textil catalán. Tal enriquecimiento no llega, sin embargo, a los consumidores españoles, que padecen una fuerte inflación: los productos, que pueden venderse a precio de oro en una Europa en guerra, se alejan por contra del poder adquisitivo del consumidor autóctono.

Uno de los productos sobre los que más duramente se deja sentir la carestía, y que afecta muy directamente a la literatura, es el papel. Aunque su escasez se asocia a la época final del conflicto europeo, existen testimonios que aluden a la crisis del papel incluso hasta 1929 ó 1930. Es uno de los factores que Fernández Cifuentes²¹ maneja para justificar la escasez de publicaciones que se da en España en contraste con otros países del entorno europeo más inmediato²².

Si en la España de los años veinte había poco papel, no es menos cierto que estaba muy mal repartido, ya que lo monopolizaban dos grandes grupos editoriales: el de Urgoiti, socio de Ortega, que incluye el diario *El Sol* y la editorial Calpe, y el de Luca de Tena, que estaba constituido por *ABC* y *Blanco y Negro*. Así, los autores de *Nova novorum* podían sentirse unos privilegiados por tener el respaldo de un grupo empresarial y financiero con recursos suficientes para saltar a la palestra de la novela española en esta difícil época.

²¹ Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela española: desde el 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982.

²² En 1923 se publican en España unos 5.000 nuevos títulos, frente a los 9.000 de Francia o los más de 30.000 de Alemania. En 1921, Gabriel Miró escribe a Nadal explicándole que la editorial Atenea tenía todos sus proyectos interrumpidos por falta de papel.

Pero, al margen de estos factores extraliterarios, para Fernández Cifuentes el mermado desarrollo de la novela y de la literatura en general se debe a la ausencia de un público lector comparable al de otros países²³. Una novela larga de un autor notable hacia 1916 ó 1920 no necesitaba tirar más de 5.000 ejemplares para satisfacer ampliamente la demanda que suscitaba entre los potenciales compradores. En 1923, Unamuno declara que no ha vendido más de 2.000 ejemplares de *Niebla* en siete años, “y es una de las más favorecidas”²⁴. Gabriel Miró solo consiguió editar 3.000 ejemplares de *Figuras de la Pasión*, que ni siquiera logró vender en vida²⁵.

Desde este punto de vista, las tiradas de la colección alentada por Ortega desde la *Revista de Occidente*, que oscilan entre los 2.000 y los 3.000 ejemplares y se venden con rapidez, distan mucho de poder considerarse un fracaso editorial, máxime si tomamos en consideración el hecho de que se trata de una producción orientada a un sector minoritario del público. Sin embargo, los datos que tenemos sobre la mesa se pueden interpretar también de otra manera: lo que sucede tal vez es que el público lector de 1926 es, por definición, minoritario.

Ahora bien, cuando decimos que en España faltaban lectores, nos estamos refiriendo a un tipo de lector que demande una producción literaria de ciertas pretensiones estéticas o de cierta inquietud renovadora. Fernández Cifuentes, ofrece como contrapunto la novela erótica o pornográfica de Felipe Trigo (en aquellos días se la solía llamar “sicalíptica”), que alcanzaba con facilidad los 10.000 ejemplares en los días previos al suicidio de su autor en 1916. Y no se vendían baratas: en 1911 costaban ya lo mismo que costaría *Víspera del gozo* quince años después, 3,50 pts., lo que la alejaba sin duda del alcance las clases más populares de aquella época.

Esta primera valoración de datos nos lleva a la conclusión de que los españoles de la segunda década del siglo no leen o leen muy poco, pero no deja de ser una conclusión

²³ Además de los datos alusivos a las tiradas, Fernández Cifuentes da a su vez cuenta del escaso uso que se hacía de las bibliotecas en Madrid y Barcelona durante la década de los diez.

²⁴ *España*, 5 de mayo de 1923.

²⁵ Dentro de este panorama editorial tan modesto no podemos dejar de mencionar al verdadero autor de best-seller de la época, Blasco Ibáñez, cuya obra *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* había superado los 130.000 ejemplares en 1923 solo en España, y alcanzó en los Estados Unidos la fabulosa cifra de 2.000.000 de ejemplares.

precipitada. Lo que ocurre es que dan salida a sus necesidades estéticas a través de cauces que quedan a menudo fuera de los registros estadísticos manejados hasta el momento. Tal es el caso de colecciones como *El cuento semanal*, que alcanzaban una distribución de 50.000 ó 60.000 ejemplares, de nuevo según datos de Fernández Cifuentes, y que se sobreponen a la crisis del papel empleándolo de ínfima calidad, llegando incluso a mezclar diferentes texturas e incluso colores. Al margen de este cómputo quedan además los folletones y novelones que se seguían vendiendo en formato periódico, y que alcanzaban, según cálculos de la época, cantidades ingentes, aunque no siempre fáciles de cuantificar. Y casi huelga decir que estas obras de carácter popular permanecían en su mayor parte ajenas a las novedades literarias, a la deshumanización y a las cuestiones en que se enzarzaban los críticos al uso. El argumento folletinesco y la técnica realista arrasan una vez más entre el pueblo, mientras la intelectualidad se emplea en un debate de resultado incierto.

Hay aún una consecuencia interesante en relación a la literatura consumida por la mayoría social, que podemos extrapolar a partir de los datos que acabamos de manejar, referentes a 1916, si los comparamos con los que Cifuentes presenta para el año 1928. Las colecciones de *El cuento semanal* han sufrido un importante retroceso, que las ha hecho descender hasta los 15.000 ejemplares de media. ¿Dónde han ido los 35.000 lectores que faltan, más los nuevos cuya incorporación cabría esperar en esos doce años? La respuesta reside en las nuevas colecciones surgidas en la década de los veinte, muy similares en su calidad editorial y en su concepción estética, pero de tendencia y temática obrera, cuando no decididamente revolucionaria. Con encabezamientos como *La Novela Libre*, *La Novela Ideal*, de tendencia anarquista, alcanzan tiradas de 30.000 y 50.000 ejemplares respectivamente. Otras, de tendencia marxista como *La Novela Roja*, *La novela Proletaria* —en esta última figura un autor tan prestigioso como Ramón J. Sender— o *Biblioteca sin Dios*, se mueven entre los 10.000 y los 60.000 y alcanzan los 600 números²⁶. Este dato nos invita a revisar algunas valoraciones muy aceptadas respecto a la orientación ideológica de la novela de esta época, según las cuales el paso de una literatura vanguardista y desvinculada de la política hacia otra en la que prima la toma de

²⁶ Son datos de Francisco Caudet, en *Las cenizas del Fénix*, Madrid, La Torre, 1993, pág. 128.

partido lo marca la publicación del ensayo *Nuevo Romanticismo* de José Díaz Hernández en 1930. Tal periodización queda, por lo tanto, relegada a la vida intelectual ya que, como vemos, el pueblo consume un producto artístico muy politizado en las mismas fechas en las que *Nova novorum* y otras iniciativas análogas están en su máximo grado de desarrollo.

Pero también entre novelistas menos alineados políticamente encontramos cultivadores de una literatura comprometida, o al menos autores de los que se hace una lectura “trascendente”, por utilizar un término orteguiano. Es el caso de don Armando Palacio Valdés, que es capaz de conjugar un lugar de prestigio en los manuales de la Historia de la Literatura con unos buenos beneficios comerciales²⁷. En 1928, con motivo de su setenta y cinco aniversario, se le tributa un concurrido homenaje organizado por la revista *La Correspondencia Militar*, aunque recibe un auténtico chaparrón desde *La Gaceta Literaria* y otras publicaciones más identificadas con el entorno liberal. Entre los jóvenes autores que apedrean verbalmente al anciano académico desde *La Gaceta* se encuentran Benjamín Jarnés y Antonio Espina, dos nombres importantes dentro de la colección *Nova novorum*. Es el primero de ellos el que hace la objeción que destaca como la más interesante dentro de un aluvión de descalificaciones rayanas en el insulto, al emitir un juicio sociológico : “Socialmente, la obra de don Armando es irreprochable. Capaz de crear buenos esposos, excelentes ciudadanos, dignos padres de familia”²⁸.

Con independencia de la ironía con que se pronuncian estas palabras, se está reconociendo en Valdés una propiedad de la literatura a la que los seguidores de Ortega renuncian de forma expresa, la de influir en los lectores a la hora de determinar sus valores y su modo de vivir. Claro que, antes de renunciar a la “trascendencia”, entendida como influencia social de la literatura, los nuevos novelistas han renunciado a una condición previa, la popularidad, que también reconoce Jarnés, un poco más arriba, en el

²⁷ En 1926 obtuvo unas ganancias de 120.000 pts., según datos de Cifuentes. Un catedrático como Ortega ingresaba un salario de 3.500 pts. al año.

²⁸ Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela española: desde el 98 a la República*, op. cit. pág 276.

anciano Valdés, con palabras tan rotundas como estas: “El día que nos atraiga la popularidad le pediremos la receta a don Armando”²⁹.

Pero lo que nos parece más interesante es constatar cómo en la temprana fecha de 1928 empieza ya una beligerancia, si se quiere un tanto extraliteraria, entre distintos sectores de la crítica, en la que nuestros novelistas deshumanizados están totalmente implicados. Las posiciones se definen aún más claramente en el momento en que las descalificaciones de *La Gaceta* tienen una pronta respuesta desde *Religión y cultura*, de muy contrario signo político, y en la que Antonio Espina recibirá una sonora bronca del padre Félix García, por haber tildado a Valdés de cursi, “como si su *Pájaro Pinto* valiera por una sola de las páginas de Palacio Valdés”. En el enfrentamiento, al que acaso es más ajeno que nadie el propio don Armando, se han alineado muy claramente Iglesia y Ejército a un lado, y prensa liberal por otro. Y nuestros autores han elegido ya desde esta temprana fecha su trinchera, si no en lo artístico, si en su talante como críticos.

Polémicas como esta nos invitan a dibujar un panorama políticamente dividido también en el ámbito de las revistas literarias, en una época en la que muy probablemente el Directorio estaba acusando ya un cierto desgaste. Cifuentes nos habla de un grupo de escritores “protegidos” por *El Sol* y la Institución Libre de Enseñanza, de sesgo liberal y europeísta, frente a las que se mueven bajo el influjo y la tutela de la prensa católica. Este panorama más o menos equilibrado va a sufrir cambios solo unos meses más tarde, en agosto, cuando Giménez Caballero, uno de los directivos de más peso de *La Gaceta Literaria*, vuelve de un viaje por tierras italianas totalmente deslumbrado por el fascismo de Mussolini. El cambio radical de orientación que ello suscita en la revista provocará inmediatas reacciones, que tenderán a tensar aún más el panorama. Antonio Espina no tarda en abandonar la publicación, y fundará dos años más tarde -justo el mismo día en que el general Primo entrega el gobierno a Berenguer- y en compañía de José Díaz Fernández, *Nueva España*, revista de ideología republicana que se alinea con otras de título y orientación análogos surgidas en otras provincias. De forma paralela, otros periódicos que no habían defendido la novela nueva ni habían querido entrar en ningún debate de carácter político, se deciden a tomar partido ahora contra el nuevo fascista

²⁹ Fernández Cifuentes, *Ibid.*, pág 276.

Giménez Caballero, como es el caso del *Heraldo de Madrid*. Podemos decir que *Revista de Occidente* es casi la única publicación importante que logrará mantenerse relativamente al margen al menos hasta 1931.

La conclusión que queremos sustentar con estas consideraciones es que el proyecto de Ortega, definido como apolítico e “intrascendente”, constituye en su época una opción minoritaria, incluso contracorriente, frente a modelos mucho más comprometidos. Esa vanguardia formalista e intrascendente que los historiadores de la literatura ubican hacia la tercera década del siglo nunca llegó a competir con el realismo más o menos politizado de las colecciones populares. No es de extrañar, por tanto, que la opción estética de los *Nova novorum*, pese a no constituir en modo alguno un fracaso editorial ni financiero, no pudiera hacerse en el mercado de su época de un espacio amplio ni prolongado en el tiempo.

2. 1920. LA POLÉMICA SOBRE EL REALISMO

La fidelidad de las clases populares hacia el consumo de una literatura de estripe realista -al margen de su calidad o de la importancia de sus cultivadores- es en este momento comparable tan solo al empeño con que se afanan en darla por muerta las voces notables de la intelectualidad. Hemos elegido la fecha de 1920 porque el suceso de la muerte de Galdós reaviva la cuestión y la trae de nuevo a la primera página de la prensa literaria; pero un vistazo general a los diferentes testimonios que nos brindan periódicos, revistas y ensayos nos pone de manifiesto que desde un sector muy nutrido y prestigioso de nuestra crítica se articula, casi desde principios de siglo, una labor de demolición y desprestigio de la tradición realista decimonónica.

Los últimos años de la vida de Galdós no han estado exentos de tristezas. Sus intentos de triunfar en el teatro fracasan, y además la falta de un apoyo institucional adecuado le ha privado de un reconocimiento perfectamente esperable como el premio Nobel³⁰.

³⁰ Anota Fernández Cifuentes cómo faltó la solicitud oficial, requisito imprescindible. A Suecia llegaron en cambio numerosos telegramas de sectores reaccionarios solicitando que Galdós no recibiera el galardón. La política parece, por lo tanto, acompañar el desarrollo del arte en todo momento.

Fernández Cifuentes establece una comparación entre los fastos que marcaron el sepelio de Victor Hugo en la Francia de treinta y cinco años atrás, frente a la relativa modestia con que una nutrida pero a la vez discreta multitud acompaña el féretro del escritor canario. El propio Ortega, que desde hace años ha sido de los primeros en argumentar contra la estética realista a través de importantes ensayos, y que será también un impulsor de una praxis literaria muy diferente en los años posteriores, lamenta en un artículo de aquella fecha la clamorosa ausencia de una representación institucional en las exequias de un personaje tan ilustre.

Aunque en la prensa inmediatamente posterior al óbito de Galdós no faltan palabras elogiosas y sentidos homenajes que alcanzan un tono a veces panegírico, solo hay que esperar un mes para que empiece el desfile de severas críticas, de las que da perfecta cuenta Cifuentes y que aquí intentamos presentar no solo resumidas sino también clasificadas.

Por una parte, están aquellos que reprochan al escritor canario su incapacidad para ofrecer una concepción general de la vida, al perderse en detalles nimios. En este bloque tenemos a Alomar³¹ y a Tenreiro³². Ambos tiene a su vez en común la dureza del lenguaje empleado al referirse a la obra de Galdós. Alomar dice que “es muy débil”, mientras que su colega le achaca una gran “pobreza compositiva”. Anotemos la paradoja de que quienes apoyan esta corriente no le están reprochando a Pérez Galdós que sea realista, sino que, más bien, le critican por no ser un buen realista. Pero la captación del mundo exterior al novelista permance como el fin deseable de la literatura.

Existe otro grupo, capitaneado por Araquistáin, que expone una objeción más bien de tipo extraliterario. Aunque se reconoce el talento de Galdós para captar el mundo que le rodea, es precisamente la debilidad y la mediocridad de ese mundo de clase media lo que condena a sus novelas a una irremediable falta de interés. En este bando encontramos a Unamuno, aunque parece que tuvo ocasión de reconsiderar su postura al abordar la relectura de estas novelas durante su exilio francés.

³¹ *Los lunes del Imparcial*, 15 y 22 de febrero de 1920.

³² *La Lectura*, I, 1920, pág. 332.

Por último, la opinión de Ortega, y de quienes le parafrasean con mayor o menor acierto. Se trata de un juicio más sereno que los anteriores, ya que no se pronuncia sobre el cadáver aún caliente del novelista, sino muchos tiempo antes. De hecho, llama la atención el silencio que guarda el filósofo con ocasión del suceso, solo roto para lamentar esa ausencia de las autoridades en el entierro. De hecho, sus reflexiones tienen más que ver con el realismo considerado en abstracto que con la práctica concreta de ningún realista, exceptuando alguna crítica tocante casi siempre a la “falta de perspectiva” de Valera y de algún otro autor casi siempre muerto. La más interesante y completa exposición acerca del realismo la hace Ortega en 1910 bajo el título *Adán en el paraíso*, y la escribe, además, para aplicarla en principio a la pintura. Es una crítica al realismo bastante compleja y que tiene más conexiones filosóficas que literarias. La abordaremos un poco más adelante.

Los desplantes póstumos al autor de los *Episodios Nacionales* se prolongan un poco más todavía en el tiempo. Ramiro de Maeztu se niega a organizar, en la sección literaria del Ateneo, un homenaje a Galdós. El promotor del mismo, Dendariena, se dirige entonces a la Junta General y fuerza la celebración del acto en diciembre de 1921. El organizador del acto tuvo que encargar las ponencias a un grupo de jóvenes tan entusiastas como desconocidos.

Fernández Cifuentes parece olvidar, en cambio, la “velada en honor de don Benito Pérez Galdós con ocasión de su muerte”, que tiene lugar ya en el mes de noviembre en el Ateneo de Salamanca, presidida por un Unamuno que deja momentáneamente a un lado sus reservas para rendir un sincero homenaje al novelista que, según él, marcó sus horas de lectura juveniles, y que no volverá a leer para conservar intacto su recuerdo. De forma casi simultánea, el autor de *Niebla* remite tres artículos, uno a *El Liberal* de Madrid que se publica el 5 de enero de 1920³³, otro al también madrileño diario *España*, y un tercero al *Mercantil Valenciano*, ambos aparecidos el 8 de enero. Los tres artículos son bastante reiterativos, lo cual no resulta extraño para quien acostumbre a hojear la vasta obra

³³ Una breve nota de la redacción de *EL Liberal* nos indica que Unamuno dictó su artículo por teléfono desde Salamanca, donde se encontraba participando en un cuarto homenaje al escritor canario. Ello nos da fe de un gran interés por parte del diario madrileño por contar con las palabras del egregio catedrático

periodística de don Miguel, quien acostumbraba a rentabilizar al máximo sus palabras e ideas haciéndolas aparecer en distintos lugares. Entresacaremos del conjunto algunas consideraciones interesantes, como la ya mencionada correspondencia que establece entre la “pavorosa oquedad de espíritu” de la clase media en la época de la Restauración y la Regencia y la propia pobreza de su mundo novelesco. No deja de ser un elogio considerando que Galdós es un escritor realista y que su misión artística era, por tanto, reflejar esa oquedad. Al mismo tiempo constituye un análisis totalmente extraliterario, que no entra a valorar la obra de Galdós en sí misma. Y es esta una perspectiva que encontraremos en más críticos a lo largo de estas páginas, concretamente cuando nos refiramos, algunas líneas más abajo, a la novela rusa³⁴. En otro orden de cosas, se critica benévola la ausencia de “una robusta y poderosa personalidad individual” en su obra así como el no haber sentido “lo que llamamos cuestión social”. En definitiva, Unamuno se quita el sombrero ante el maestro para, seguidamente, golpearle suavemente con él. Es más de lo que sería esperable en uno de los autores que más aportado en este siglo, no con discursos teóricos, sino con novelas, o *nivolas* o con dramas en prosa, a la renovación del panorama que nos deja el realismo decimonónico.

Aún ampliaremos un par de años la etapa de reacciones suscitadas por el fallecimiento de nuestra máxima figura del realismo para así incorporar otro duro artículo que, sin representar una gran novedad respecto a los anteriores, cobra interés por varias razones. La primera, que su autor es Antonio Espina, uno de los *Nova novorum*; la segunda, que aparece en el número inaugural de la *Revista de Occidente*³⁵, hecho que le da una resonancia acaso desproporcionada. En él, el que será el autor de *Pájaro Pinto* hace críticas que en realidad poco aportan al chaparrón que desde finales de 1920 viene cayendo sobre la tumba de Galdós: es “anecdótico”, “simplista”, sujeto a lo inmediato y

antes que sus competidores. Todo este tráfago es a su vez prueba de una intensa actividad por parte de Unamuno.

³⁴ Este tipo de perspectiva no será extraño, como veremos, a la hora de adoptar una postura política al hilo de las novelas soviéticas. Por otra parte, y valga como un anticipo del apartado siguiente, Unamuno hace extensiva esta visión a la obra de Dostoievsky. “Si leyendo la obra novelesca de Dostoievsky se comprende el huracán de pasiones desenfrenadas que está amasando, con barro hecho de sangre y alcohol y bilis, la Rusia de mañana, del mismo modo, leyendo a Galdós nos daremos cuenta del bochorno que pesa sobre la España en que él ha muerto” (*El Liberal*, 5 de enero de 1920).

lo cotidiano hasta el punto de ser incapaz de “volverse a la universalidad del sentimiento y las ideas”. Por si esto fuera poco, no es capaz de reflejar la realidad con acierto, y “constantemente tenemos la sensación de que la verdad española se le escapa”; y es así como volvemos a la misma paradoja que encontramos en otros detractores de Galdós y del realismo. Quienes estaban atacando a don Benito para desmontar la estética realista acababan reprochándole que no sea un buen realista. Ello siembra una duda acerca de cuál debería ser la alternativa a este “mal realista”, pues no sabemos si lo que se está proponiendo a cambio es una opción antirrealista -que, por otra parte, habría que explicar-, o simplemente una buena práctica del realismo de toda la vida.

Otros ataques de los contenidos en el artículo de Espina están más relacionados con los postulados “deshumanizadores” de Ortega o, mejor dicho, con lo que será la teoría de la deshumanización del arte una vez que se formule de forma clara y sistemática en el artículo de 1925. Se trata sobre todo de la presencia de tesis en la literatura, contra lo que ya se ha pronunciado Ortega en diversas ocasiones con anterioridad, y también contra la supuesta simplicidad psicológica de los personajes galdosianos, lo que más que con *La deshumanización* estaría en consonancia con lo que escribirá el filósofo en 1927, momento en que defiende la existencia en la novela de nuevas psicologías, presentadas, además, de un nuevo modo que denominará “autopsia”, y que tendremos ocasión de presentar en un apartado posterior de este estudio.

3. LA NOVELA RUSA Y LA NOVELA DE GUERRA

Mientras un sector de la crítica se empeña en enterrar junto con Galdós a una tradición realista que, sin embargo, sigue dominando los gustos de un público inmenso, los lectores dan una excelente acogida a dos novedades procedentes del extranjero: la novela rusa y la novela de guerra.

³⁵ Antonio Espina, “Libros de otro tiempo: Benito Pérez Galdós”, *Revista de Occidente*, nº1, julio de 1923.

La primera de ellas venía de hecho ejerciendo una notable influencia sobre nuestros escritores realistas desde mucho antes de la revolución bolchevique, aunque tras ella recibe un nuevo impulso. La segunda, también de estética afín al realismo, aparece en Europa con la Gran Guerra y no irrumpe en España hasta 1929 con *Sin novedad en el frente*, cuya primera edición española alcanza los 6.000 ejemplares. Será solo el preludio de un éxito apoteósico, ya que en los cinco meses siguientes se llega a los 52.000 ejemplares vendidos³⁶.

El modelo de la novela bélica francesa encuentra un éxito breve pero también intenso en España, donde la inacabable sangría africana aporta su propio caudal de asuntos y una importante necesidad de denuncia. De hecho en nuestro país la guerra de África llega a suscitar un movimiento de oposición social que no tiene parangón en el país vecino, y que alcanza su máxima expresión en 1909 con los sucesos de la Semana Trágica de Barcelona. Los ciudadanos franceses, con las divisiones alemanas a unos cuantos kilómetros de París y con las consecuencias de la derrota de 1870 en la memoria, veían sin duda la guerra como una urgencia, mientras que el soldado español de cuota se veía embarcado hacia una guerra lejana en un territorio que le resultaba ajeno y en el que estaba en juego el orgullo colonial más que la propia seguridad de la patria. Ello hace que en España la novela bélica sea una clara antecesora de lo que luego será novela social, dado el tono agudamente crítico de títulos como *El Blocao*, de José Díaz Fernández (1928) o *Imán*, de Ramón J. Sender (1930). La influencia de la novela bélica francesa explica hasta cierto punto que dichos testimonios de la tragedia africana se hicieran esperar tanto en el tiempo, y aparecieran justo cuando las operaciones posteriores al desembarco de Alhucemas, en 1925, han dado fin ya a la guerra³⁷.

Por otra parte, las obras completas de Tolstoi están traducidas y disponibles para el público español ya desde 1905, aunque durante los años veinte es muy superior la

³⁶ Como traductor de esta primera edición en castellano figura casualmente Benjamín Jarnés. Tomamos los datos de ventas de Francisco Caudet, *Las cenizas del Fénix*, op. cit. pág. 127.

³⁷ No ocultamos, sin embargo, que la explicación no nos satisface del todo. En primer lugar, no creemos que la publicación de libros por lo general tan poco triunfalistas hubiera sido posible de forma contemporánea a los hechos, con una censura militar que estampa su sello hasta en el último periódico que se publica en España. Por otra parte, también pasan algunos años desde el Armisticio alemán hasta que estas novelas francesas son difundidas. Pese a estas objeciones lógicas, parece claro que la novela de Barbusse y otros constituyó un acicate y un modelo para los cultivadores del género en nuestro país.

distribución alcanzada por Dostoievsky. Entre 1923 y 1930 solo se editan de forma independiente seis títulos del autor de *Guerra y paz*, mientras que cerca de cuarenta obras de su compatriota ven la luz en nuestro país durante el mismo periodo³⁸, quien a la vez capta la atención de un importante sector de la crítica.

No insistiremos en el parentesco técnico y estético que une a nuestros escritores realistas con los rusos. Sin embargo, entre las novelas de unos y otros existen diferencias a las que, sin duda, serían muy sensibles los lectores de esta década, por afectar a aspectos cruciales del debate literario del momento. Estos aspectos son los siguientes.

Para empezar, el narrador ruso pocas veces emite un juicio o sostiene abiertamente una tesis. El lector debe así desentrañar el supuesto mensaje de la obra a partir de los datos desnudos. De esta manera sus obras carecen del dirigismo y del escoramiento ideológico tan criticados en el autor realista español por los estudiosos de la década. Por otra parte, es un punto de encuentro con la postura deshumanizada que va a formular Ortega quien, como veremos, espera del lector que sea capaz de desentrañar en la obra el mundo descrito a través de una “encrucijada de datos contradictorios”³⁹. Pero también se acerca a planteamientos como el de Baroja quien, sin rechazar en modo alguno la existencia de un compromiso en la novela, sí detesta que este se manifieste de forma expresa.

Por otra parte, los personajes no se distinguen de forma marcada por una serie de rasgos peculiares, sino que el esfuerzo va precisamente en sentido contrario: se buscan los rasgos propios de la colectividad, frente a la pérdida de relieve de las psicologías individuales. Este rasgo aumenta la distancia con la formulación orteguiana, aunque no precisamente con la deshumanización, sino más bien con la formulación de 1927⁴⁰, mucho más centrada en la creación de “nuevas psicologías”.

³⁸ En 1927 encontramos en *La Gaceta Literaria* grandes anuncios de la edición que ofrece Atenea de *Los hermanos Karamazov*, a la que presenta como “la novela capital de la literatura rusa”. A pesar de tratarse de un periódico de información literaria, y por lo tanto de alcance un poco más restringido, podemos decir que la promoción de la novela se hace concienzudamente y con gran despliegue de medios.

³⁹ Precisamente al abordar este punto en *Ideas sobre la novela* tiene Ortega una palabra de recuerdo para Dostoievsky. Lo veremos más adelante.

⁴⁰ Aunque sería arriesgado establecer una relación de causa-efecto de excesivo alcance, no está de más recordar que es precisamente este año cuando Atenea promociona con fuerza *Los hermanos Karamazov*,

Además, la psicología de los personajes no se presenta a través de una prolija exposición de “motivos y consecuencias”, propia de una omnisciencia entendida como una sonda dentro del cerebro del personaje, sino a través de la presentación de sus acciones significativas. Este rasgo, derivación esperable del anterior, estaría mucho más cerca de la “autopsia” que defiende Ortega en la novela de nuevo en 1927 y que, recuperando el sentido etimológico de la palabra, se basa a grandes rasgos en dejar que el lector vea por sí mismo, sin permitir que explicaciones y comentarios incidan en modo alguno sobre esa visión. A la vez, este es un rasgo que coloca a estas obras en las antípodas de la novelística barojiana, donde la presentación del personaje es en muchas ocasiones sustituida por la expresión del juicio del novelista, a menudo un tanto brusca.

En términos generales, la novela rusa es, por lo tanto, un punto de encuentro entre las principales posiciones que están polemizando durante los años veinte, lo que sin duda influyó para que esta tuviera tan buena acogida no solo de público sino también de crítica. De hecho, la propia editorial Revista de Occidente tiene reservado un lugar importante para lo ruso casi desde su fundación. En su segundo número (agosto de 1923) presenta un breve relato de Ramón Gómez de la Serna construido sobre los supuestos genéricos de este tipo de obras, titulado *María Yarsilovna (falsa novela rusa)*. En 1926, justo el mismo año que se inicia el proyecto *Nova novorum*, la editorial lanza una colección que, bajo el título de *La Rusia Actual*, edita cinco obras de escritores de la Unión Soviética, vertidas al español por la traductora de la propia editorial, Tatiana Enco de Valero. La primera de ellas, *El tren blindado n° 14-69*, de Vsevolod Ivanov, aparece cuatro meses antes de *Víspera del Gozo* y se tiran de ella 3.000 ejemplares, el triple de los que se imprimen de la novela de Salinas. Ello denota, al menos, la confianza en la acogida de un público que demanda con fuerza este tipo de novelas. La colección se cierra en 1927 con *De cómo se curó el doncel Erasmo*, de Zamatin. A partir del año siguiente se reducen también de forma drástica todas las demás traducciones dentro de la

y no es en absoluto descabellado pensar que la novela rusa esté incidiendo con fuerza en su propio criterio literario y en sus formulaciones teóricas. Tengamos en cuenta que Ortega apuesta por la novela rusa como producto de *Revista de Occidente* ya desde 1926, y la editorial contaba incluso con su propia traductora.

editorial⁴¹. Para entonces, la novela rusa se ha consolidado como un valor seguro en el mercado editorial.

Tanto la novela de la época zarista como la producida después de la revolución soviética llaman poderosamente la atención de la crítica del momento, más receptiva hacia las novedades del extranjero que ante el panorama a menudo poco interesante que ofrece la producción española. Sin embargo, no es menos cierto que la acogida crítica se preocupa menos de la novela rusa en sí que de proyectar sobre ella las cuestiones que se venían debatiendo en las revistas literarias.

Para algunos, la obra de Dostoievsky, Ivanov, Zinkino... es la materialización de esa nueva novela que hacia mediados de la década parece existir más en las formulaciones teóricas que en la práctica real. El caso más interesante, por ser el más explícito, es el de Benjamín Jarnés, de dos de las novelas que componen el conjunto de *Nova novorum*, y asiduo colaborador de la *Revista de Occidente*. En un elogioso artículo sobre Dostoievsky de 1927, titulado “Leyendo *El Idiota*”, Jarnés no duda en parangonar el estilo del escritor con la teorización de Ortega. Así lo afirma en *La Gaceta Literaria*⁴²: “De Dostoievsky acaso no pueda decirse que sea un artista “deshumanizado”. Sí puede decirse que es un artista “sobrehumano”. Tanto monta. Todo significa “destrivialización”“.

En este mismo artículo, aunque de forma menos patente, Jarnés aporta más indicios del misterioso parentesco entre la pluma novelesca de Dostoievsky y la filosófica de Ortega. El autor ruso no es “nada parecido a un maestro”, clara alusión a la pretensión orteguiana de que la novela no fuera vehículo de tesis o contenido trascendente alguno. A la vez, se alaba la inclasificable personalidad del príncipe Muichkin, el idiota de la novela, frente a “esa suerte de “protagonistas” innumerables” a la que son aficionados los nuevos escritores de la Rusia soviética y que, tanto en aquel

⁴¹ Al proyecto *Nova novorum* le quedan todavía un par de años de vida cuando la novela rusa ya ha desaparecido de la editorial. Las tiradas de *La Rusia actual* se mantuvieron siempre entre los 2.000 y 3.000 ejemplares, mientras que los autores de *Nova novorum* tuvieron que conformarse con sólo 1.000 hasta su tercer título, *Paula y Paulita*, de Benjamín Jarnés, que alcanza los 2.000. La colección no llegó a los 3.000 hasta *Tararí*, de Valentín Andrés, título que cierra la serie.

⁴² 15 de abril de 1927

país como un poco después en España, tiene que ver con una nueva politización de la literatura⁴³.

Pero la razón principal por la que estamos prestando una atención tan extensa al fenómeno de la narrativa rusa es por la forma en que esta novedad del extranjero es saludada con igual entusiasmo por los partidarios de la novedad y de la tradición. Críticos muy reticentes hacia el arte nuevo y que están apoyando en la medida de lo posible los valores heredados de nuestro siglo XIX, van a defender también estas novelas, aunque los motivos sean distintos. Es el caso de Gómez de Baquero, que encuentra muy interesante esta literatura precisamente “por su realismo”⁴⁴, y por ser “profundamente humana”, lo cual no ha impedido que Jarnés la identificara con la deshumanización. Estas delaraciones de Baquero complementan a otras un poco anteriores⁴⁵, según las cuales nada hay en estas obras que no existiera ya en en nuestra herencia decimonónica.

Por su parte, Arconada, un autor de izquierdas que acabaría sus días en la Unión Soviética, la definía como “la única novela auténticamente nueva”, aunque el concepto de “novedad” que está manejando este crítico no tiene nada que ver con el que manejan Jarnés u Ortega, sino que se trata de un concepto del todo extraliterario. En *La Gaceta Literaria* del 1 de agosto de 1929, declara: “Rusia posee hoy la única literatura nueva - auténticamente nueva- del mundo. Todo se corresponde: mundo nuevo, vida nueva, literatura nueva”.

Arconada identifica, por tanto, una realidad nueva con una novela nueva, prescindiendo de hacer un análisis inmanente de la propia producción de estos escritores, actitud diametralmente opuesta a la de Ortega, quien precisamente se propone enjuiciar la novela considerada como un mundo “hermético”, independiente de la realidad que lo produce y que lo consume. Por otra parte, el nuevo mundo soviético al que se está

⁴³ Hay que tener en cuenta que Jarnés es, probablemente junto a Salinas, de los autores de *Nova novorum* que menos comprometido se ve con un color político. En el otro extremo se hallaría Antonio Espina, desde fecha muy temprana comprometido con un planteamiento marxista. Vamos así conociendo la disparidad de talantes que van a encontrar cabida en el proyecto orteguiano, que se nos revela así algo más heterogéneo de lo que pudiera parecer a simple vista.

⁴⁴ *El Sol*, 17 de agosto de 1929. Paralelamente, Gómez de Baquero está a cargo de la confección de un diccionario galdosiano, que recibe aportaciones voluntarias de los lectores a través de la prensa.

refiriendo Arconada no tiene nada que ver con el que se está forjando en los países de la Europa Occidental, España en mayor o menor medida incluida, lo que hace que el análisis de Arconada sea más aprovechable desde el punto de vista político que desde el literario.

Por otra parte, tampoco las novelas de las que habla Arconada son exactamente las mismas a las que nos hemos estado refiriendo mayoritariamente en estas líneas. Hay que distinguir, de alguna manera, entre Dostoievsky y los autores posteriores a la revolución bolchevique, que empiezan a conocerse en España y en otros países de nuestro entorno a partir de 1924 y que, por su carácter revolucionario, no habían encontrado acogida en Rusia durante la época zarista. Ese mismo año se distribuye en España la *Novela de un terrorista*, traducida por Nicolas Tasín, que había sido escrita por Sergio Krawtchinski a finales del siglo anterior. Y, sea como fuere, toda esta novela cronológicamente posterior a la Revolución o ideológicamente cercana al comunismo aprovecha la puerta que habían abierto en España los grandes novelistas rusos del siglo diecinueve⁴⁶. Eso hace que las reseñas acaben apartándose de lo literario, como es el caso de la que Astrana Martín dedica a la novela de Krawtchinski en *Los lunes del Imparcial*⁴⁷, y que de nuevo tomamos de Fernández Cifuentes: “Allá se las componga el pueblo ruso con su revolución, que a mí de eso no se me da nada, ni entre nosotros, los españoles, tienen influjo los comunistas”.

Crítica, por tanto, politizada para un producto literario politizado, aunque no siempre. Es de nuevo un *Nova novorum* quien, fiel esta vez al apoliticismo literario predicado por Ortega, está en posición de ofrecernos una crítica mucho más interesante de *Los tejones*, de Leónidas Leonov, publicada en 1927 por Revista de Occidente. A pesar de que el autor es un combatiente del ejército rojo y de que no sería muy difícil hacer una lectura social de la novela, que narra la disputa entre dos aldeas de campesinos

⁴⁵ *El Sol*, 16 de julio de 1927.

⁴⁶ Julio Álvarez del Vayo es autor, en 1926, de *La novela Rusa* (Madrid, Espasa, 1926), considerado por Antonio Espina un libro crucial sobre el tema. En él se explica cómo Tolstoi o Dostoievsky eran prácticamente unos desconocidos para la nueva generación de novelistas soviéticos, que seguían un camino de literatura politizada, lo que por otra parte es muy esperable considerando el momento histórico que atraviesa su país.

⁴⁷ *Los lunes del Imparcial*, 7 de diciembre de 1924.

rusos por el prado Zinkino, Jarnés insiste en que uno de los valores más interesantes de la novela es precisamente la renuncia a escribir una obra política o sociológica, y nos muestra cómo “no se plantea pues, entre los campesinos de Leonov ningún hondo problema social. Se trata de un "caso", del "caso" del prado Zinkino. En Los tejones no se enarbolan teorías”⁴⁸.

La novela rusa se revela, en todas sus variantes y sean cuales sean sus opciones ideológicas, como una novedad muy bien acogida por todas las facciones en las que anda dividida la opinión autorizada del momento en cuanto a literatura se refiere. La coincidencia que todos parecen encontrar entre el propio criterio estético y la obra de estos escritores no deja de resultar un tanto sospechoso, como si todos trataran de rentabilizar de algún modo para su propia postura en el debate autóctono entre vanguardia y realismo, entre apoliticismo y compromiso, el enorme éxito editorial y la inmejorable acogida que obtienen Dostoievsky, Tolstoi, Leonov y demás escritores rusos.

4. UNA NUEVA NOVELA (1914 - 1934)

4.1 Un arranque en dos tiempos (1914-1926)

El artículo “Esperanza y decepción de una novela nueva”⁴⁹, al que tendremos ocasión de referirnos más veces a lo largo del presente estudio, constituye un magnífico testimonio, a la vez que una buena síntesis, de la desorientación reinante en el momento al que nos estamos refiriendo. Aparte del decidido empeño por certificar la defunción del realismo tradicional, la nueva generación de narradores no parece tener muchas cosas claras. A rey muerto -parafraseando a Ródenas- no hay rey puesto, sino tan solo expectación ante un hallazgo que, pese a verse anunciado por múltiples indicios, no termina nunca de perfilarse, y que cuando al fin se produce está lejos de colmar las esperanzas de todos. El propio Ortega y Gasset, una de las personalidades que más decididamente presta su apoyo a la nueva escuela de narradores, a cuyo alumbramiento contribuye de forma decisiva a través de su aportación como teórico -mediante textos clave como *La deshumanización del arte* o *Ideas sobre la novela*- y como empresario

⁴⁸ *La Gaceta Literaria*, 15 de enero de 1927.

⁴⁹ Domingo Ródenas, *Los espejos del novelista*, Barcelona, Península, 1998.

editorial, será uno de los primeros en mostrar su decepción, traducida precisamente en la clausura del proyecto *Nova novorum*, que durante tres años de efervescencia artística albergó a algunos de los más importantes autores de esta tendencia.

Ródenas de Moya considera el artículo firmado por Antonio Espina en el número inaugural de *Revista de Occidente*, al que ya nos hemos referido, un momento culminante de este proceso de búsqueda que va a ocupar el primer lustro de la década; pero, al mismo tiempo, amplía nuestra visión al ponernos frente a lo que podríamos considerar la prehistoria de este arte nuevo, y que se remonta a 1914 con las primeras novelas de Ramón Gómez de la Serna. Ahora bien, resulta lógico pensar que si en 1923 Antonio Espina percibe la renovación novelística con una tarea en la que todo está por hacer, la labor iniciada por Ramón nueve años antes debió resumirse en un fracaso, esto es, en lo que en la cabecera del presente epígrafe hemos definido como “arranque en falso”.

La primera entrega de las novelas del inventor de la greguería tiene fecha de 1914, año en que aparece *El doctor inverosímil*, recibida por la crítica con un clamoroso silencio, roto tan solo por la breve reseña de Cipriano Rivas Cherif en *La Pluma*. El modelo novelesco propuesto por Ramón consiste en una narración fragmentada en pequeños apólogos débilmente cohesionados, a los que solo reúne una metáfora constitutiva que sustituye al argumento como columna vertebral de la novela. En otras palabras, podemos entender que estamos ante la adaptación a la prosa narrativa de los fragmentadores presupuestos de la vanguardia en general y de la greguería en particular.

Sin embargo, precisamente desde la bandera de la vanguardia recibe Ramón los primeros y más feroces ataques. Los seguidores de Huidobro y Guillermo de Torre, hasta el momento concentrados en la renovación -o destrucción, según se mire- de los presupuestos formales de la poesía, no conciben que la novela como género sea conciliable con el aliento de la vanguardia. Más aún, consideran que la novela es un arte plenamente identificado con el realismo decimonónico, en el que encontró su máximo desarrollo, pero al que no pudo sobrevivir. Así pues, es precisamente *Cosmópolis*, en aquellos días de 1922 boletín oficial de la vanguardia, la publicación que con más fuerza arremete contra el experimento novelístico de Ramón, que para entonces ha publicado ya otros dos títulos, *La viuda blanca y negra* (1917) y *Gran Hotel* (1922). El artículo no

lleva firma pero está atribuido a Guillermo de Torre, según Fuentes Mollá⁵⁰, quien a su vez nos da cuenta de la dureza de sus palabras, pues califica a la obra de “monótona y fatigosa”, a la vez que la acusa de haber pervertido los principios de la vanguardia.

Tanto Fuentes Mollá como Pérez Firmat⁵¹ están de acuerdo en que la respuesta desfavorable o, en el mejor de los casos, indiferente, que la crítica reserva a estas novelas se debe tanto a la propia naturaleza rompedora de las obras como a que no existiera un precedente con el que relacionarlas. Todavía en su *Historia de las literaturas hispánicas* (1925), Guillermo de Torre considera a Ramón como un prosista aislado en una generación, la ultraísta, eminentemente lírica. Sabido es que para que se conforme un género o, al menos una variante dentro de un género, si es que la anterior definición nos parece demasiado ambiciosa para aplicarla a estas obras, no basta con un espécimen, sino que debe establecerse una resonancia, esto es, una respuesta por parte de uno o más autores que tengan conciencia de estar empleando un código literario y unas convenciones similares, incluso aunque se establezcan variaciones sobre el modelo anterior. En este momento, Gómez de la Serna ha quedado aislado en lo que podríamos llamar una escuela unipersonal, de la que él es el único maestro y discípulo, a la vez que autor del único soporte teórico⁵². Las tres novelas de Gómez de la Serna, junto con su puñado de escritos programáticos, constituyen un grito en el desierto que no ha encontrado aún ningún eco, y el resonador natural, ese conjunto de autores que se constituyó la radical renovación del lenguaje en poesía, ha renunciado a la tarea fundacional de una novela de vanguardia⁵³.

⁵⁰ Rafael Fuentes Mollá, “Ortega y Gasset en la novela de vanguardia española”, *Revista de Occidente*, nº96, mayo 1989.

⁵¹ Gustavo Pérez Firmat, *Idle Fictions: The Spanish vanguard novel, 1926-1934*, Durham, Duke University Press, 1982, pág 30.

⁵² Nos referimos a *El concepto de la nueva literatura* (1909), *Mis siete palabras* (1910), *El libro mudo* (1911), *Palabras en la rueda* (1912) y *Tristán* (1912).

⁵³ Si los vanguardistas hubieran aceptado el desafío, la historia de esta novelística hubiera sido, sin duda, muy otra. No ocurrió así y fue Ortega quien, como vamos a ver en seguida, recogió el guante,

4.2. Ortega, lector de Ramón

La beligerancia de Guillermo de Torre no va dirigida exclusivamente contra el proyecto novelesco de Ramón, sino que acaba por hacerse extensivo a la novela en general, arte que, por su necesidad de continuidad argumental y de estructura narrativa, resulta incompatible a su juicio con el fragmentarismo vanguardista. La inflexible postura de estos artistas tiene su origen en la aceptación de las convenciones de la novela decimonónica como fijas e inamovibles. Como la vanguardia no cree en la vida de la novela más allá del realismo y bajo ningún concepto piensa volver a doblegarse ante los postulados de ese tipo de arte, solo queda una actitud posible: decretar la muerte del género, que encuentra su plenitud y decadencia dentro del marco temporal del siglo XIX.

Los seguidores de Guillermo de Torre no serán los únicos en dictaminar la defunción de la novela, sino que el réquiem se entona también desde las antípodas de la vanguardia. Los sectores más afines al realismo galdosiano también consideran al género novelístico herido de muerte, pero estos lo atribuyen precisamente a la influencia negativa y extranjerizante de la vanguardia⁵⁴. Así pues, el acuerdo entre los distintos sectores críticos vuelve a reducirse a reconocer la muerte del realismo y la crisis de la novela tal y como se había conocido hasta el momento. No solo no se atisba con claridad un nuevo modelo narrativo que ocupe el lugar del antiguo, sino que ni siquiera parecen claras las “causas de la muerte” del modelo anterior⁵⁵.

dejando su propia impronta en la historia del género. De ahí nuestra reticencia a aceptar la denominación “novela de vanguardia”, por más que comparta unos orígenes con esta escuela literaria.

⁵⁴ Es el caso de Luis Astrana Martín en “Mordentes. Decadencia de la novela”, *La Libertad*, 14 de junio de 1929, pág. 1, quien después de reivindicar a Galdós y a Fernández y González, acusa a la nueva hornada de novelistas de aburridos y pelmazos, y termina su artículo en estos términos: “Quizá la aguda crisis de la novela no obedezca sino a la crisis de la amenidad y el buen sentido que han traído los vanguardistas”.

⁵⁵ Precisamente la falta de un relevo claro es lo que hace mantener la fe en la perduración del género novelístico a cultivadores tan importantes del mismo como Baroja, quien sin perder de vista los presupuestos de la tradición decimonónica, es también artífice de una cierta renovación. Así se expresa en *Las horas solitarias*, libro publicado por primera vez en 1917 (Madrid, Caro Raggio, 1982, pág. 10): “Algunos suponen que la novela tendrá una vida corta. No lo creo. No se ve en lontananza ninguna forma literaria que pueda sustituirla.”

Nótese sin embargo que el vaticinio de una larga vida para la novela se sustenta no tanto en las posibilidades propias del género como en la falta de otra cosa que ocupe su lugar, a lo cual subyace la conciencia de la esterilidad del huerto literario español. Más adelante tendremos ocasión de decir algo acerca de la fructífera disputa que sostiene Baroja con Ortega y Gasset sobre la novela, en la que el filósofo acusa al novelista de practicar una narración dirigista y anticuada.

Con estos pocos testimonios queremos trazar un esbozo de la hostilidad que caracteriza la recepción de la llamada “novela nueva”, en los días de su nacimiento y breve existencia. Repudiada por su madre, la vanguardia, de la que sin duda tomó Ramón importantes materiales para su concepción, es por supuesto denostada por los realistas, quienes atribuyen a su influencia negativa nada menos que el acabamiento de la novela como género, lo cual, además de resultar injusto, implica una considerable sobrevaloración de una escuela literaria apenas incipiente en los días de la muerte de Galdós y que, precisamente por su carácter minoritario, nunca llegó a tener fuerza como para acabar con nada. Por si esto fuera poco, esta forma de novelar recibió durante todo el transcurso de su existencia -y de una manera cada vez más intensa a medida que nos acercamos a los años treinta- el ataque desde los sectores más sesgados hacia la izquierda, que por su apoliticismo la acusan de ser una forma artística no ya evasiva y poco comprometida, sino lastrada además de cierto señoritismo.

Ante este universo ciertamente hostil, las novelas escritas por Ramón no solo no tenían opciones de formar un género, sino que estaban condenadas a una recepción muy reducida y a una pronta desaparición del panorama literario español de los años veinte, en el que habrían jugado un papel poco menos que anecdótico. Sin embargo, la resonancia finalmente se produce, y afortunadamente se trata de un resonador potente, con la autoridad y los medios suficientes como para amplificar la voz de Ramón y hacerla llegar a todos los recovecos del mundo intelectual y literario. Se trata de Ortega y Gasset, que se siente muy atraído hacia esa nueva forma de narración y que dispone de un periódico, *El Sol*, y muy pronto también de una editorial y una de las revistas literarias más relevantes de este momento⁵⁶. El peso específico de la personalidad de Ortega en el conjunto de la intelectualidad de la época sacará definitivamente al experimento ramoniano de su penuria inicial.

A juicio de Fuentes Mollá -juicio que compartimos- lo que Ortega encuentra en la novela ramoniana es un “conjunto de afinidades sustanciales con su propio proyecto

⁵⁶ Este es justamente un momento axial en la historia de Ortega como magante mediático. Justo en estos días de 1922 y 1923 va a renunciar a su participación en *El Sol* para preparar su proyecto de *Revista de Occidente*. Más adelante tendremos ocasión de valorar este aspecto como un cambio de

estético. En la desarticulación de la realidad y su posterior reconstrucción laberíntica, Ortega contempla la posibilidad de un distanciamiento intelectual del lector frente a la obra, que adquiere interés por sí misma y no por el tema de la realidad que pueda reproducir”⁵⁷.

Nosotros pretendemos dar un paso más en la valoración de la capital importancia que tiene para las letras de los años veinte el encuentro entre Ramón como escritor y Ortega como lector. Por lo temprano de las fechas que estamos manejando, 1922, está claro que hay conceptos de la estética de Ortega que no se han formulado aún en su madura expresión, así que más que “afinidades sustanciales” con su proyecto estético, lo que debe encontrar Ortega es una afinidad con su proyecto filosófico, concretamente con una metafísica y una epistemología en la que el fragmentarismo juega un papel esencial, como tendremos ocasión de ver más adelante en este estudio. Podemos siquiera suponer que el hallazgo de las obras de Gómez de la Serna, al que Ortega no duda en reclutar para su *Revista de Occidente*, tuvo que influir de manera no insignificante en la concepción y redacción de los dos grandes monumentos teóricos que Ortega da a la luz en 1924 y 1925, *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela*.

Fuentes Mollá nos da cuenta del rápido proceso a resultas del cual queda Ramón incorporado al proyecto de Ortega. El primer contacto se produce, al parecer, en 1922, a raíz de un homenaje a Ortega en la “sagrada cripta del Pombo”, en la que el filósofo aprovecha para hacer un ferviente elogio de quienes, como Ramón, se empeñan en combatir las viejas ideas y abrir caminos de renovación en el arte y la cultura. No olvidemos la situación de orfandad a la que se ha visto reducido en este momento Ramón por causa de su audacia como prosista, denostado tanto por quienes profesan las “viejas ideas” como por los supuestos adalides de las nuevas, situación en la que debía sentirse muy receptivo a cualquier tipo de apoyo. A partir de ese momento, tal y como se relata en la *Automoribunda*, Ramón empieza a frecuentar la tertulia de la Granja del Henar, feudo orteguiano al que acuden también Fernando Vela y otros futuros colaboradores de la *Revista de Occidente*.

estrategia: Ortega está optando por un órgano de menor tirada pero directamente orientado a la minoría intelectual que en adelante constituirá su objetivo.

⁵⁷ Fuentes Mollá, *art. cit.* pág 30.

Pero la más importante labor de captación se produce desde las páginas del diario *El Sol*, en el que Ortega conserva todavía una gran influencia ideológica y financiera. El 2 de abril de 1923 aparece una elogiosa reseña de la última novela de Gómez de la Serna, *El secreto del acueducto*, firmada por Ballesteros de Martós. En ella, aunque salvando las distancias, no se duda en equiparar la figura de Ramón con la del autor de *A la sombra de las muchachas en flor*, cuya traducción al castellano ha sido publicada por Salinas en esas mismas fechas. El comentarista celebra la feliz coincidencia en el tiempo de ambas obras y se resiste a considerarla casual. Pese a reconocer las grandes diferencias estilísticas y formales que separan a ambos escritores, reconoce en ambos el impulso de renovación que necesitan las literaturas de sus respectivos países, y que se cifra sobre todo en relegar a un segundo plano la carga argumental y en general el contenido de la obra:

Proust concibe la novela más que como el desarrollo de un asunto en el que intervienen determinados personajes, a los que les suceden determinados acontecimientos para llegar a un determinado fin, como un pretexto para contar sensaciones íntimas, describir personajes y dejar discurrir la fantasía sobre hechos y realidades del vivir, aun en los más insignificantes, aun en los que parecen más nimios y fútiles.

Y el caso es que, en el fondo, Gómez de la Serna no hace otra cosa en sus novelas...⁵⁸

Ramón y Proust tienen, pues, en común que renuncian a la narración de un argumento en favor de otras cualidades de la escritura literaria, ya sea la reflexión sentimental (extremo que, pese a su denostación teórica, acabará siendo asimilado por la literatura de la deshumanización, siempre que no se busque un contagio emocional), ya sea el humorismo conceptista. Y ahí se acaban las semejanzas.

En cualquier caso, a partir de 1923 Ramón se convierte en asiduo colaborador de *El Sol* y *La voz*, y participa activamente en la puesta en marcha de la nueva *Revista de Occidente*, futura plataforma de lanzamiento de la colección *Nova novorum* en 1926. Por cierto, en ese mismo año Gómez de la Serna da a la estampa *El torero Caracho*, que no

⁵⁸ Ballesteros Martós, *art. cit.* pág 6.

solo no encuentra sitio en la colección inaugurada por *Víspera de Gozo* -obra que sí guarda, por otra parte, indudables puntos comunes con el modelo francés de Proust- sino que además no tiene ninguna resonancia en las reseñas de la revista. Entre 1926 y 1929 Ramón publica siete obras o fragmentos⁵⁹ en la *Revista de Occidente*, sin que ninguna de ellas se recoja en *Nova novorum*; tampoco se da una especial atención a estas u otras novelas de Ramón por parte de los colaboradores de la revista. Basándonos en estos datos podemos afirmar que, a partir del momento en que la publicación y la editorial patrocinadas por Ortega se convierten en el centro neurálgico de la nueva novela, el inventor de la greguería pierde todo protagonismo en la vida del nuevo género, por más que sus obras posteriores sigan formando un extenso “corpus” muy reconocido⁶⁰ pero de escasa influencia en otros novelistas. Lo cierto es que la novela *Nova novorum* acabará pareciéndose más al modelo de morosidad francesa de Marcel Proust que a los dislocados juegos y greguerías del autor de *El secreto del acueducto*.

Esta postergación *de facto* del componente ramoniano en la configuración del género se entiende mejor si analizamos ciertos puntos de discrepancia existentes también entre ambas personalidades. La mayor de ellas se refiere a la diferente actitud hacia la creación del personaje. Siendo la trama y el carácter los dos pilares de la novela realista decimonónica, no es de extrañar que contra ambos se dirigiera la actividad destructiva de quienes, como Ramón, quieren dar paso a un impulso de renovación en la literatura. En lo que se refiere al argumento, el acuerdo es total, pero no así en lo que se refiere al carácter. Ya desde artículos como *La voluntad del barroco* (1915), Ortega defiende la importancia en la literatura de lo que en *Ideas sobre la novela* (1925) se denominarán *psicologías imaginarias*. En este modelo de novela no se propugna la destrucción del

⁵⁹ Se trata de *El dueño del átomo* (1926); *El hombre de la galería* (1926); *El gran griposo* (1927); *El defensor del cementerio* (1927); *Suspensión del destino* (1928); *La abandonada en el rastro* (1929), así como el primer acto de *Los medios seres* (1929).

⁶⁰ “Muerto Blasco Ibáñez, Ramón es hoy el escritor de imaginación con más prestigio en todo el mundo”. Así se expresa Corpus Barga en un artículo sobre el novelista publicado en *Revista de Occidente* en febrero de 1928 con motivo del viaje a París de Gómez de la Serna, que no se centra sin embargo en el comentario de ninguna de sus obras. Del mismo año es la reseña de Antonio Espina titulada “Ramón Gómez de la Serna: *Goya*” (agosto, nº LXII), en la que se alaba la capacidad de Ramón para conciliar lo tradicional con lo más moderno. Estos testimonios son las excepciones al habitual silencio de la revista sobre las obras de Gómez de la Serna.

carácter, sino la configuración del mismo por parte del lector a partir de una “encrucijada de datos contradictorios”, como tendremos ocasión de ver.⁶¹

El apoyo a Ramón y su incorporación al proyecto común de renovación novelesca llevan aparejados por tanto, de manera casi inmediata, el esfuerzo por someter lo que constituye una disidencia respecto a las ideas de Ortega. La verdad es que, en la práctica, el impulso por destruir el carácter o presentarlo conforme a los presupuestos de *Ideas sobre la novela* estarán en difícil equilibrio, pudiéndose encontrar ejemplos a favor de ambos modelos; pero lo cierto es que la batalla teórica la gana Ortega de forma incontestable con los dos ensayos de 1924 y 1925, sin que se oiga en el bando de la nueva novela otra voz más autorizada y reconocida. El carácter desaparecerá en mayor o menor medida en la práctica, o incluso la trama se abrirá tal vez un hueco más o menos amplio más allá de lo estrictamente necesario para sostener una creación verbal; pero lo cierto es que a la hora de contrastar cualquier producto de esta tendencia con un soporte teórico, será Ortega la referencia inmediata, sin que nadie se acuerde para nada de aquellos textos programáticos que aporta Ramón entre 1909 y 1912, en esta época ya absolutamente superados.

No podemos negar, sin embargo, la importancia que tiene Ramón como pionero de esta nueva literatura, al ser el primero en aportar un modelo, aunque sea en gran medida negado por sus continuadores. De la misma manera, seguramente no estaríamos hablando ahora de la novela de Gómez de la Serna si ese prototipo no hubiera sido tenido en cuenta por unos continuadores, aunque fuera en gran medida para negarlo y rehacerlo. Fuentes Mollá resume en pocas palabras la inestimable importancia de ambos vectores en el alumbramiento conjunto de una novedad literaria:

La configuración inicial de la novela de vanguardia española procede, en definitiva, de la obra solitaria de Ramón Gómez de la Serna, en los años que median entre 1914 y 1926, pero su capacidad de expansión aparece muy limitada en estas fechas.

⁶¹ En el valioso artículo de Fuentes Mollá encontramos otros puntos de desencuentro entre el modelo ramoniano y lo que después será la colección *Nova novorum*, así como novedades de esta respecto a aquel. Algunos ejemplos serán el diferente papel de la mujer y la incorporación del elemento mitológico, inexistente en las obras de Ramón Gómez de la Serna.

La creación de una escuela de novela vanguardista ampliamente secundada no sería, pues, imaginable sin la iniciativa orteguiana⁶².

A pesar de la incontestable importancia la formulación teórica de Ortega, no faltan estudiosos que hacen un esfuerzo por relativizar dicha influencia sobre el nacimiento y, en especial, el desarrollo de la novela nueva, llamando la atención sobre otras teorizaciones más o menos coetáneas o, incluso, un poco anteriores. Nos estamos refiriendo a Domingo Ródenas de Moya, una de las voces más importantes en el estudio de la novela de los años veinte. Este crítico defiende que las palabras de Ortega se pronunciaron en un ambiente crítico en el que ya era un lugar común la consideración de la crisis de la novela como género, y en el que ya se habían pronunciado y se seguirían pronunciando juicios más o menos afortunados acerca de lo que se avecinaba.

Ello es, sin lugar a dudas, cierto; pero la superioridad de los ensayos orteguianos tanto en profundidad como en acierto vuelve a ponerse de manifiesto precisamente cuando nos presenta los ejemplos que ha escogido como contrapeso a la importancia de Ortega: el artículo de Antonio Espina, “Vieja y nueva novela” (1923), al que ya nos hemos referido otras veces; otros dos de Marichalar, “Momento crítico” (1926)⁶³ y “Síntomas literarios” (1927)⁶⁴, que completan una serie iniciada ya en 1924, así como la nota preliminar a *Paula y Paulita*, de Benjamín Jarnés en 1929, cuya influencia al menos en *Nova novorum* podemos suponer mínima ya que aparece en el mismo año de la clausura de la colección. A este pequeño “corpus” teórico alternativo podemos añadir algún título tan importante como los *Ejercicios* de Benjamín Jarnés (1927), probablemente el de mayor relevancia después de *Ideas sobre la novela* y el más práctico de todos.

Resulta evidente que todos los autores que hemos nombrado publican en la *Revista de Occidente* e incluso aportan novelas al proyecto editorial *Nova novorum* y se mueven, con toda claridad, dentro de la esfera de influencia orteguiana. Al margen de su labor como literatos, la entidad e importancia de todos ellos como teóricos -hecha quizá la salvedad de Benjamín Jarnés- es por otra parte indiscutiblemente menor. Mucho más

⁶² Fuentes Mollá, *art. cit.* pág. 31.

⁶³ *Revista de Occidente*, nº14, pág. 254.

acierto tiene, sin embargo, Ródenas en la valoración que hace de la verdadera influencia de esa teorización orteguiana en la praxis literaria de estos escritores. Para él, el peso real de los ensayos de 1925 en la realidad de estas novelas es algo muy relativo:

Los ensayos [de Ortega], como queda dicho, fueron leídos, discutidos, escoliados y refutados, dieron pistas a algunos despistados aprendices de escritor, pero no marcaron ni condicionaron notablemente la forma y evolución de la narrativa vanguardista. Y el que menos de los dos fue el que más carga normativa soportaba, *Ideas sobre la novela*, puesto que la inhibición del narrador y la creación de un microcosmos hermético [...] fueron sistemáticamente desobedecidas por los autores del 27⁶⁵.

El juicio de Ródenas incide sobre lo que va a constituir uno de los objetivos fundamentales de este estudio: calibrar con la mayor precisión posible el peso específico de esa influencia, que tantas veces se ha supuesto desproporcionada e indiscutible. Acaso la estimación que hace aquí Ródenas es, en contraste, demasiado infravaloradora, aspecto que no vamos a entrar a discutir. Sí queremos, sin embargo, llamar la atención sobre un aspecto de esta cita en que Ródenas se ha mostrado generalizador en exceso, pues da por supuesta la identificación, o al menos la similitud estrecha, entre dos manifestaciones literarias que, si bien se encuentran cerca la una de la otra, conservan sin embargo su propia entidad. Nos referimos a la novela vanguardista –con las reticencias que ya hemos manifestado hacia esa denominación– y a la novela de la generación del 27.

Lo cierto es que el grupo de novelas escritas por autores vinculados al 27 podría considerarse como un pequeño subgrupo dentro de esta novela nueva, que aparece en los momentos inaugurales de esta corriente, como *Víspera del gozo* en 1926, y de nuevo en fechas ya cercanas al crepúsculo de esta corriente novelística, como *Estación de ida y vuelta* (1930), de Rosa Chacel. Entre ambos hitos encontramos algunos relatos cortos publicados por Dámaso Alonso en *Revista de Occidente*, como *Torcedor de crepúsculo y violín* (1926) y *Cédula de eternidad* (1928). Estas obras convivirían muy estrechamente con las de autores que muy poco o nada tienen que ver con la comunidad poética del 27, como Jarnés, Andrés Álvarez y otros. En cualquier caso, intentar desbrozar los límites

⁶⁴ *Revista de Occidente*, nº16, pág. 122.

⁶⁵ Introducción a la antología *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española (1923-1936)*, Barcelona, Alba, 1997.

entre novela nueva y novela del 27 sería entrar en un terreno delicado y espinoso, en el que no pretendemos ejercer de geógrafos, aunque diremos solamente que no es de extrañar que sean justo los novelistas que de alguna manera participan del aliento lírico del 27 los que se muestran más reticentes a desterrar de sus obras el contenido sentimental y a entregarse totalmente a las consignas de la deshumanización. Así lo veremos cuando entremos de lleno en la novela de Salinas y así lo veríamos si entráramos en el mundo novelesco de Rosa Chacel. Esta circunstancia se relaciona con el hecho de que especialistas tan reputados como Pérez Firmat prefieran situar el verdadero arranque de este nuevo género novelesco no tanto en *Víspera*, como en *El profesor inútil* de Jarnés, también del año 1926, y que tendrá una mayor resonancia tanto en el ámbito crítico como en lo que se refiere a la aparición de nuevos cultivadores de este tipo de novela.

4.3 La época orteguiana. *Nova novorum* (1926-1929)

Pérez Firmat ofrece por su parte un resumen bastante completo del desarrollo de esta nueva narrativa, cuyo origen -despreciando los precedentes ramonianos que hemos comentado hasta ahora- coloca precisamente en 1926, momento en el que Ortega y Gasset ha tomado el mando de la nave. Como adelantábamos, para él este arranque no está tanto en *Víspera del gozo* como en *El profesor inútil*, obra que alcanza mucha mayor resonancia, y cuya segunda edición, aparecida en 1934, es según este crítico el mejor colofón a toda esta época:

One of the ironies of this demise is that *El profesor inútil*, the same work that only a few years earlier had helped launch the genre, surfaces again in the waning moment. In vanguard fiction beginning and end, timeliness, join to form an eat, self contained circle, a closed world whose dimensions I'll be tracing. The two editios of *El profesor inútil* -the first a prelude, the second a swang song- furnish only the first of several illustrations of this phenomenon⁶⁶.

⁶⁶ Gustavo Pérez Firmat, *Idle fictions*, op. cit. pág. 8. Queremos llamar la atención sobre las palabra que usa Firmat para referirse a este ciclo novelesco, “closed world”, que coinciden con la traducción que él mismo hace del título de “Mundo cerrado”, una de las narraciones que conforman *Víspera del gozo*, y a la que dedica todo un capítulo de su libro. A su vez, en esas palabras encontramos una resonancia del ideal de hermetismo que propugnaba Ortega para estas novelas, que debían configurarse como mundos autónomos frente a la realidad. En cualquier caso, la elección de esas dos palabras por parte de Gustavo Pérez Firmat no nos parece casual.

De hecho, además de establecer las lindes temporales de esta novela, a Pérez Firmat hay que agradecer una detallada periodización de las distintas etapas de este periodo de la novela española tantas veces postergado por los manuales. Para este crítico, la historia del género se desarrolla en torno a cuatro momentos fundamentales:

a) La aparición de *Nova novorum* (1926), con la salvedad hecha de la excelente valoración que hace de *Víspera del gozo*, y muy especialmente de “Mundo cerrado”, es *El profesor inútil* de Jarnés el que inaugura realmente el género a ojos de los autores y críticos coetáneos. La clausura de la colección por un decepcionado Ortega en 1929 es el hito que marca una nueva etapa. El fundador de la *Revista de Occidente* renuncia a las novelas deshumanizadas en favor de una colección de biografías, cambio que no es casual, ya que en cierto sentido demuestra un retorno al elemento anecdótico y argumental.

b) De forma paralela a lo anterior, la resonancia transatlántica de estos *Nova novorum*, y muy especialmente de Jarnés, que se materializa por la mano de autores como el mexicano Jaime Torres Bodet o el argentino Mallea, entre otros. Firmat hace a su vez consideraciones acerca de la estrecha conexión entre la juventud de la *Revista de Occidente* con los *Contemporáneos* mexicanos y los martinfierristas argentinos.

c) La colección “Valores actuales” de la editorial Ulises (1930-1931) representa un nuevo episodio de esta historia, ya del todo al margen de la influencia personal de Ortega, aunque no necesariamente de la de sus ensayos.

d) Hay un último momento, fechado en torno a 1934, en el que los participantes más comprometidos con el proyecto toman conciencia de que se ha llegado al fin. Es el año en que Jarnés publica la segunda edición de *El profesor inútil*, y Antonio de Obregón su *Hermes en la vía pública*, en cuya reseña es el propio Jarnés -acaso nadie más autorizado que él para hacerlo- quien prácticamente firma el acta de defunción del género⁶⁷. A su juicio, Hermes, el dios alado, representa esa vida aérea y epidérmica cuya

⁶⁷ La reseña se publica con el título “*Hermes en la vía pública*” en *Revista de Occidente*, nº45, 1934 pág. 93-100. Nótese la profusión del uso del lenguaje mitológico entre estos novelistas, lo cual constituía, según Fuentes Mollá, una de las principales novedades de los posteriores cultivadores del género frente al primitivo modelo ramoniano.

época acaba, pues debe dejar paso a Prometeo, encadenado a la tierra, es decir, al suceso real. Firmat recoge el sentido de la reseña en una de sus frases: *Hermes en la vía pública* es “la última risa en una fiesta literaria que se acaba”. El ocaso de la nueva novela es un proceso paralelo al de la radicalización política de la II República, la cual está viviendo en 1934 algunas de sus horas más trágicas a causa del alzamiento izquierdista contra el gobierno de Lerroux, que en Cataluña y sobre todo en Asturias adquiere dimensiones bélicas.

Esta periodización nos resulta útil en primer lugar para fijar los límites de nuestro estudio, que no va a recoger la totalidad de la trayectoria del género, aunque sí una parte fundamental del mismo como es la que discurre tras el patrocinio editorial de la *Revista de Occidente*. Al margen de este tipo de consideraciones internas referentes a nuestro estudio, la principal conclusión que podemos extraer tras echar una mirada a este esbozo de historia del género es que no se distingue con claridad un conjunto de figuras que realicen este camino de principio a fin, sino más bien autores que realizan incursiones esporádicas para después desaparecer o bien volver al cultivo de otro tipo de novela o incluso de la poesía, como sería el caso de Salinas. Si se me permite el símil, esta novela se parece a un cohete en tres fases. Es Ramón Gómez de la Serna quien enciende la mecha e impulsa la novedad mientras le queda combustible. Cuando este primer motor se apaga, Ortega toma el relevo a través de los novelistas que le son afines. Uno de ellos, Benjamín Jarnés, será el que aporte a esta novelística un formidable impulso, que será más grande en el momento en que Ortega se retira. Aparte de las numerosas aportaciones esporádicas, el género ha “quemado” en apenas veinte años a muchas y muy distintas personalidades de la vida cultural de la época, lo cual debe por fuerza marcar una diferencia entre las diferentes etapas.

Volviendo a la etapa que se inaugura con el arranque de *Nova novorum*, hay que hacer notar que, en contraste con la escasa resonancia crítica de la novela ramoniana, a partir de 1926 se empiezan a encontrar los rastros de un intenso e interesante debate. *Víspera del gozo* suscita de forma inmediata a su publicación dos cuestiones de desigual importancia de cara a nuestro trabajo. La primera de ellas es en qué medida la novelita de Pedro Salinas, hasta el momento conocido como el autor de *Presagios* y como el

traductor de *A la sombra de las muchachas en flor*, de Marcel Proust, es tributaria en sus formas y estilo del influjo de este novelista francés. Por ello Salinas es acusado de ser un autor extranjerizante y ajeno al impulso narrativo de nuestra raza, lo cual está en la línea de la corriente crítica que mencionábamos más arriba, según la cual los narradores vanguardistas (aunque solo en una acepción amplia de ese término sería legítimo incluir este modelo novelesco en general y muy especialmente a Salinas) eran responsables de la decadencia del género novelesco por haber introducido una influencia foránea. Sin embargo, es justamente la proximidad con la prosa de Proust y, por extensión, con otros novelistas franceses como Guiradoux lo que hace que Ortega preste su apoyo a este modelo de novela inaugurado por Salinas, en detrimento del representado por Gómez de la Serna.

Domingo Ródenas hace una valoración a grandes rasgos de la relación que guarda Ortega con los mencionados prosistas franceses, y concluye que el elemento que suscita mayor interés en el filósofo es la morosidad, no como valor en sí mismo, sino como una consecuencia directa del cambio de posición del autor, que debe abandonar lo descriptivo-narrativo en favor de lo “presentativo”⁶⁸. En otras palabras, más que desterrar la realidad de la novela, el autor debe abandonar la pretensión realista de construir una versión de la realidad, obligando al lector a que sea él quien la componga a partir de una “encrucijada de datos contradictorios”, que en definitiva es el modo en que los seres humanos acostumbramos a enfrentarnos al mundo. Esta nueva actitud ante la realidad -a la que subyace un trasfondo filosófico que tendremos también ocasión de abordar, aunque sea de forma sucinta- es lo que hace que Ortega choque de forma tan violenta con autores como Baroja, a los que acusa precisamente de sustituir la presentación del personaje por un juicio de valor, privando al lector de la tarea de ensamblar el carácter a partir de los fragmentos. De esta forma, el modelo de Ortega equidista de quienes proponen caracteres excesivamente definidos, y la tendencia vanguardista, o por mejor

⁶⁸ Domingo Ródenas, Introducción a *Proceder a sabiendas*, op. cit., pág 42 y ss. Esa terminología no pertenece al propio Ortega sino a Ródenas, quien a su vez resume el cambio con dos palabras inglesas, por su puesto del todo ajenas al léxico orteguiano, pero que reflejan perfectamente el cambio de perspectiva suscitado por el filósofo: el paso del “telling” al “showing”.

decir, ramoniana, que por su radical oposición al realismo decimonónico opta por abolir por completo al personaje.

Pero junto al parentesco más o menos fundado con Proust y la narrativa gala afín la novela de Salinas suscita otra cuestión de mayor importancia y alcance de cara a la constitución general del nuevo género. Nos referimos, precisamente, a la dificultad que se plantea a la hora de integrar en el concepto de género novelístico al uso una producción para la que no existen precedentes formales. En otras palabras, la crítica de los años veinte se dispone a discernir si *Víspera* y la prole literaria que le seguirá son verdaderas novelas o un producto antinatural y bastardo que debe ser eliminado.

Críticos como Azorín, tras convenir que no se trata ni de un conjunto de cuentos ni de novelitas, resuelve la cuestión bautizando el libro como un *conjunto de visiones novelescas*⁶⁹. José Martínez Ruiz está conectando con un debate terminológico que se abre de forma paralela a la aparición de la nueva novela ya desde su etapa ramoniana, aunque en ese momento la controversia se halla en una fase que Firmat denomina de “negatividad”; es decir, los críticos parecen tener muy claro lo que “no son” los productos de esta nueva forma de novelar. Así, en su reseña a *La quinta de Palmira*⁷⁰, Jarnés no da respuesta a la cuestión, pero sí tiene muy claro que no se trata de una novela tradicional. A partir de 1925 proliferan términos alternativos como “prenovela”, “noveloide”, “ultranova”... serie en la que, ampliando nuestra perspectiva, podríamos incluir incluso la “nivola” unamuniana. Pérez Firmat⁷¹, utilizando un símil de aire militar, pretende mostrarnos cómo la novela tradicional y la novela nueva se disputan el mismo territorio conceptual, sin que ninguna de las dos se resigne a reconocer la legítima existencia de la otra. En cualquier caso, lo cierto es que la pugna sobre el nombre persigue a esta forma de prosa durante toda su existencia e incluso perdura después de su

⁶⁹ Azorín, *El arte de Pedro Salinas*, en *ABC*, 9 de julio de 1926. El artículo aparece en Tercera, en un lugar muy predominante justo después de la información gráfica acerca de un viaje a Londres de Alfonso XIII, noticia fundamental en un periódico de tan clara tendencia monárquica. Nos parece inexacta la lectura del artículo hecha por Pérez Firmat, quien concluye que Azorín define los diferentes episodios de *Víspera* como “frutos”, término en verdad un tanto vago. Aunque esa palabra aparece en el artículo, creemos que entresacarla como denominación definitiva es no hacer justicia a la agudeza terminológica de Azorín.

⁷⁰ “Ramón y *La quinta de Palmira*”, en *Revista de Occidente*, nº10, 1925, pág. 113.

⁷¹ Pérez Firmat, *Idle Fictions*, op. cit. pág. 33.

desaparición, pues todavía en 1935 encontramos a críticos que se ocupan de esta controversia. Es el caso de Juan José Domenchina, que acuña el término “novela novelesca” para distinguir lo que para él es la expresión genuina del género frente a lo que considera una degeneración suscitada por la vanguardia.

En la misma línea de esta polémica está el juicio de Gómez de Baquero⁷², publicado en *El Sol* trece días después del artículo de Azorín, el cual recoge en un breve resumen. El título que escoge, “Las prosas líricas de Salinas”, es enormemente interesante y revelador de su postura, ya que evita utilizar el término “novela” en favor de una denominación mucho menos comprometida. Para otro momento dejaremos la consideración del adjetivo “líricas”, que en principio acercaría a Salinas al género de la novela poética y a autores como Gabriel Miró o Juan Ramón Jiménez, aunque adelantamos que esta consideración no nos parece del todo acertada.

Más que por esa vaga y dudosa adscripción de *Víspera* al género de la novela lírica, el artículo de Baquero Goyanes resulta interesante por la consideración de que el experimento literario de Salinas constituye una “desnaturalización” de la novela, base genérica que, a su juicio, está incorporando “lírica, dramática, psicología, didáctica...”, y que tratando de ser muchas cosas acaba por no ser ninguna de ellas⁷³. Más acertado está en la previsión que hace acerca del futuro de la novela, mucho menos fatalista de las que hacen otros críticos que dan por acabado el género a medio plazo. Para el profesor Baquero, es lo más probable que “el porvenir de la novela, después de estas excursiones de recreo y estos vagabundeos artísticos, está en el retorno a su solar. La aparición de un Balzac o un Galdós causaría sensación”.

La consideración es, como decimos, acertadísima, y refleja muy bien lo que está sucediendo en la novela y lo que pasará después; sin embargo, y pese a reconocer que el tiempo le dará la razón unos ocho años más tarde, no estamos de acuerdo en la

⁷² *El Sol*, 22 de Julio de 1926. El artículo aparece en primera plana, de la que ocupa un espacio considerable.

⁷³ La consideración nos resulta sorprendente a la luz de la lectura de la novela, y aún más si tomamos en cuenta que la intención expresa de quienes cultivan esta novelística y de quienes teorizan sobre ella es precisamente el opuesto, es decir, depurar la novela de todo aquello que se considera accesorio y advenedizo, así como aislarla del horizonte cotidiano mediante la eliminación de todo contenido trascendente. Así lo defenderá Ortega en sus ensayos de 1925 y en términos muy parecidos se expresará Jarnés dos años más tarde (1927) en sus *Ejercicios* (pág 77-78).

valoración tan negativa que hace de esa “excursión” o “vagabundeo”, al regreso del cual la novela española se trae a su “solar” magníficos frutos.

El panorama crítico que se perfila en este momento podría, por lo tanto, resumirse en dos aspectos fundamentales:

a) La novela nueva aparece acompañada de una total indefinición genérica. No existe el más mínimo acuerdo acerca de qué es lo que se está produciendo y cuáles son o deben ser sus características. Ni siquiera el esfuerzo teorizador de Ortega en 1925 logra poner orden en el caos.

b) A pesar de que nadie sabe cómo definir ni describir a esta clase de relato, lo cierto es que se va configurando un corpus de obras que los críticos, lectores y editores experimentan como un conjunto. Ante este hecho aceptado “a priori”, la comunidad de receptores se dividirá en dos tendencias. La primera agrupa a quienes ven en la nueva novela el relevo mesiánico de un género herido de muerte tras el fin de la época realista. La segunda, en cambio, encuadra a quienes son partidarios de dejar el género como está, y confían plenamente en su propia capacidad de regeneración al margen del concurso de estos productos literarios que se ven como algo aburrido y perverso, cuando no como una contaminación de modelos extranjeros. En este grupo de enemigos de la novedad se encuentran también los partidarios de la novela como testimonio social o incluso político, que rechazan estas obras no tanto por sus características formales como por su apoliticismo. La crítica izquierdista ve en estas novelas un entretenimiento de señoritos.

Meses más tarde, también en este año de verdadero arranque para la nueva novela que es 1926, aparece *El profesor inútil*, de Benjamín Jarnés. La escasa diferencia de tiempo que separa ambas novelas, unido al hecho de que -al igual que sucediera con *Víspera*- fragmentos de *El profesor* vieran la luz en revistas literarias con anterioridad a su publicación en forma de libro, nos hacen desistir de considerar la obra de Jarnés como una “respuesta” al desafío lanzado por Salinas en el mes de julio. Ambas novelas, por tanto, debieron gestarse de forma simultánea. La relación entre ambas es menos filial que fraternal, ya que puede decirse que ambas son hijas de un mismo trasfondo histórico y cultural. Por otra parte, Jarnés tendrá pronto ocasión de demostrar que, en lo referente a la novela, tiene mucho más que decir que su predecesor, el cual abandonará

prácticamente la prosa después de este intento, para consagrarse a la poesía, su ámbito natural de expresión.

En ello coincidimos con una de las primeras reseñas sobre la segunda novela de la colección *Nova novorum*, que va firmada por Giménez Caballero⁷⁴, para quien Jarnés aventaja claramente como narrador a Salinas, al que considera -con indiscutible acierto- fundamentalmente poeta. Sin embargo, y antes de arriesgarnos a confundir el artículo de Giménez con un testimonio favorable a la nueva novela, hay que preguntarse qué tipo de narrativa defiende este crítico como modelo. Un poco más abajo nos ofrece una pista: la prosa de Jarnés -considera- se ve lastrada por un exceso de imágenes, que constituyen a su juicio un inequívoco signo de esterilidad. Si tenemos en cuenta el lugar preeminente que la imagen original y rompedora ocupa en la novela nueva, habrá que concluir que la idea de novela que tiene Giménez Caballero en la cabeza está lejos de coincidir con los nuevos modelos.

En cualquier caso, y volviendo al tema principal, diremos tan solo que la recepción crítica de *El profesor inútil* no solo fue más abundante que la que siguió al librito de Salinas, sino que estuvo mucho más centrada en el papel de la obra dentro del establecimiento de un nuevo género novelesco. Con independencia de la pléyade de juicios críticos que se motivan, lo más importante es que las obras que surjan a partir de este momento tendrán ya una referencia bastante configurada en la que mirarse, un modelo que se irá ampliando y completando con las sucesivas aportaciones, y que en otros casos será negado o superado, pero con el que inevitablemente se establecerá a partir de ahora un diálogo.

Paradójicamente, la primera resonancia del tándem que forman las obras de Salinas y Jarnés -aunque mucho más de *El profesor inútil*- vendrá del otro lado del Atlántico, donde se genera una ramificación hispanoamericana de la novela nueva muchas veces olvidada en los manuales al uso. Se trata de las novelas de Mallea en Argentina y Jaime Torres Bodet en México. La circunstancia de que sea América el escenario de estas primeras réplicas al terremoto artístico de 1926 no resulta sorprendente si tomamos en consideración los estrechos vínculos que unen a los distintos grupos

⁷⁴ “Los profesores inútiles”, *El Sol*, 26 de septiembre de 1926.

renovadores de ambas riberas del océano. Casi la mitad de la tirada de la *Revista de Occidente* se distribuía entre los intelectuales del Nuevo Mundo, y testimonio de la estrecha relación que existe entre los colaboradores de Ortega y los martinfierristas bonaerenses es la publicación en, *Martín Fierro*, de un fragmento de *El profesor inútil*, “Nichá en Atocha”, en octubre de 1926, así como una entusiasta reseña de la novela poco después de su publicación.

De cualquier modo, lo que apenas se puso en duda en los círculos españoles es que los *Cuentos de una inglesa desesperada*, de Mallea, publicados en Buenos Aires en noviembre de 1926, constituían la primera repercusión de importancia del nuevo género, a pesar de que la proximidad de las fechas nuevamente hace difícil aceptar que la novedad de Jarnés pudiera ser leída y asimilada tan rápidamente. Destaca la participación de Guillermo de Torre quien, tan duro con las novelas de Ramón solo cuatro años atrás, alaba sin embargo a Mallea por haber transplantado con éxito el modelo de la novela francesa de Guiradoux, cosa imposible de lograr en España debido a nuestro carácter duro, abrupto y “trascendente”⁷⁵.

Poco más de seis meses después, en el verano de 1927, Torres Bodet lanza en la editorial Cultura de ciudad de México *Margarita de Niebla*, que recibe una similar acogida crítica. Fue ampliamente reseñada tanto en América como en España y no hubo dudas acerca de su proximidad con los *Nova novorum*. Muchos de estos juicios la hacen coincidir bastante con lo defendido por Ortega, como es el caso de Martí Casanovas⁷⁶, que encuentra interesante la novela por haber creado un mundo autónomo, no organizado de forma mimética sino según sus propias reglas, en el que se ha abolido el argumento y los caracteres, y del que se ha desterrado todo el material humano. Pérez de Ayala⁷⁷ traza una línea que arranca desde Francia con Guiradoux y que, pasando por España a través de Jarnés, llega a México con la obra de Torres Bodet. La valoración que se hace del

⁷⁵ “Dos novelas poemáticas”, *Revista de Occidente* nº17, 1927, pág 117-121. La referencia al modelo francés podría interpretarse como una reafirmación en su rechazo al de Gómez de la Serna, al mismo tiempo que como una concesión a las preferencias de Ortega, en cuya revista aparece al fin y al cabo el artículo. En cualquier caso, los testimonios que daban por supuesta la dependencia de referentes españoles o europeos no sentaron del todo bien en los círculos hispanoamericanos.

⁷⁶ “Jaime Torres Bodet: *Margarita de niebla*”, en *Repertorio Americano*, nº16, 1928.

⁷⁷ “Jaime Torres Bodet: *Margarita de niebla*”, en *Revista de Occidente* nº18, 1927, pág 133-137.

escritor americano es en verdad muy positiva, ya que no se limita a señalar el parentesco con el modelo gestado en España, sino que se reconoce su obra como un importante impulso a esta nueva estirpe novelesca. Una crítica tan elogiosa no impidió, sin embargo, el enfado de ciertos sectores de la intelectualidad mexicana, muy celosa de su independencia frente a la influencia española, que niegan que *Margarita de niebla* se pueda entender como un eco de las novedades literarias europeas. Así, la revista mexicana *Ulises* no reconoce la deuda de Torres Bodet con Jarnés ni con Salinas y atribuye la existencia de puntos comunes al trasfondo histórico y cultural común a ambos países.

Sin que nos preocupe demasiado poner de manifiesto hasta qué punto la renovación novelesca del Nuevo Mundo es tributaria de la del Viejo Continente, lo cierto es que a las dos novelas mencionadas sigue un florecimiento de este tipo de narrativa en Hispanoamérica, con obras como *Dama de corazones*, de Xavier Villarrutia; *Novela como nube*, de Gilberto Owen; *Rueda de aire*, de José Martínez Sotomayor, o *Éxtasis*, de Eduardo Villaseñor. A ellas se unen otras tres obras de Jaime Torres Bodet, *La educación sentimental*, *Proserpina rescatada* y *Estrella de día*.

4.4 El camino de vuelta (1930-1934)

De vuelta a la esfera española, constatamos que si Ortega es la máxima figura en el campo de la teorización, el máximo impulso en la praxis lo da Benjamín Jarnés, tanto dentro como fuera de la colección *Nova novorum*. Los datos de las publicaciones aparecidas entre 1927 y 1929 nos ayudan a hacernos una idea de la desproporcionada importancia de este autor en el desarrollo y eclosión de la nueva novela. Mientras la mayoría de los autores ofrecen al esfuerzo común colaboraciones muy esporádicas, Jarnés se encuentra en cambio entregado a la construcción del nuevo género de manera permanente y decidida, con nada menos que cuatro títulos en el bienio 1928-1930: *El convidado de papel* (1928), *Paula y Paulita* (1929); *Locura y muerte de nadie* (1929) y *Teoría de Zumbel* (1930).

Siendo así, no resulta extraño que la evolución personal de Jarnés y la trayectoria global del género estén estrechamente unidas. Tengamos en cuenta, además, que en 1929

Ortega y Gasset se aparta de esta aventura artística y editorial. Desaparece así un importante contrapeso, lo que obliga a redefinir el equilibrio de las fuerzas que operan sobre el género. A partir de 1930, distintos críticos se muestran de acuerdo en que Benjamín Jarnés está completando un ciclo que le lleva de la novela deshumanizada, poemática, minoritaria o como se la quiera llamar según sea quien hable, de vuelta a la novela “propiamente dicha”. La indefinición terminológica propia de la época no impide que comprendamos lo que está pasando: Jarnés, acaso poco satisfecho con el resultado de sus años de experimentación formal, siente el deseo de volver a algo que podría recordarnos a la novela tradicional, es decir, a una novela en la que la trama y el carácter recuperan el terreno perdido y vuelven a mostrar -si es que alguna vez se fueron del todo- contenidos y experiencias humanas. Este giro, sin embargo, no es de momento radical ni completo, sino que se va produciendo gradualmente en una breve pero interesante etapa en la que convive con las audacias formales acumuladas a lo largo de este camino.

La fecha oficial de este cambio de dirección es 1932, según el criterio de José Díaz Fernández⁷⁸ y Enrique Díaz Canedo⁷⁹, para quienes la publicación de *Lo rojo y lo negro* marca el momento del regreso a la verdadera y legítima novela; pero antes ya de la fecha elegida como piedra millaria, encontramos una serie de novelas que desde 1930 están ya haciendo girar el timón. Es el caso de *Estación ida y vuelta* (1930), de Rosa Chacel, que llama poderosamente la atención de un crítico tan opuesto a la novela de esta tendencia como es José Díaz Fernández⁸⁰. En su artículo de marzo elogia sin reservas el libro de Chacel, que considera la expresión más genuina de la doctrina orteguiana, sin que esto suene en absoluto a reproche, pues llega a insinuar con cierta ironía que la obra de Chacel debió de escribirse antes de 1925 para servir de modelo a la teoría de *Ideas sobre la novela*. Al mismo tiempo que se reconoce su perfecto ajuste con los

⁷⁸ “Una novela, una biografía”, en *Luz*, 1932, nº 7 (junio).

⁷⁹ “Homenaje a Stendhal”, *El Sol*, 19 de junio de 1932, pág 2.

⁸⁰ Se ocupa de la esta novela -aunque prefiere sustituir este término por el de “narración”- en el apartado titulado “los nuevos libros” que escribe en *El Sol* (16 de marzo y 23 de noviembre) a lo largo de 1930. En el primero de ellos, llama la atención por una parte la propiedad con que José Díaz maneja la terminología orteguiana, incluso la que no es propia de los ensayos sobre la novela y el arte (al decir que este tipo de novela es femenina porque “El hombre es acción” y “la mujer contemplación” demuestra un conocimiento mucho más completo de los textos de Ortega), y por otra la elogiosa

presupuestos formales de Ortega -la califica de “laboratorio de imágenes”-, en el artículo de noviembre se la presenta además como portadora de una melancolía y una hondura humana que contrasta con la frivolidad de la mayoría de sus predecesoras.

Estación ida y vuelta sería el paradigma de lo que para Firmat representa esta etapa en el desarrollo del género, previa a su desintegración, en la que conviven de forma más estrecha los logros formales y la presencia de lo humano. Así, lejos de poder ser considerado decadente, este momento alberga algunos de los mejores logros del género, con títulos como *Cazador en el alba*, de Francisco Ayala; *Naufragio en la sombra*, de Valentín Andrés Álvarez, un *ex-Nova novorum*; *Pasión y muerte. Apocalipsis*, de Corpus Barga; *Agor sin fin*, de Chabás; *Viviana y Merlín*, de Jarnés, todos ellos de 1930, a los que se suma el año siguiente *Efectos navales*, de Antonio Obregón, libro del mes en julio. Se trata, tal vez, del momento más rico en toda la trayectoria de esta novelística, donde ya no cae toda la carga sobre las espaldas de Jarnés, quien aparece no eclipsado pero sí muy bien acompañado.

El esplendor de este momento no oculta la conciencia de estar ante algo que se acaba. La verdad es que ya desde finales de los años veinte, críticos muy autorizados empiezan a entonar un precipitado réquiem por la nueva novela. El que más prisa parece tener por enterrar a un cadáver que aún respira es Guillermo de Torre, quien ya desde la etapa ramoniana manifestó tener muy poca fe en las posibilidades de supervivencia y desarrollo de esta tendencia narrativa. Por lo temprano de la fecha, 1927, no resulta extraño que la nómina ofrecida coincida mucho con los *Nova novorum*: Salinas, Jarnés, Espina, Claudio de la Torre y Valentín Andrés Álvarez⁸¹. Menos habitual es la relación que ofrece Esteban Salazar y Chapela⁸², que junto a Salinas y Torres Bodet incluye a Dámaso Alonso, quien aportó, como ya dijimos, dos relatos cortos en *Revista de Occidente*, a la vez que se deja, quizá por obvio, al maestro Jarnés, que encabeza todas las enumeraciones.

valoración que hace de una obra a la que considera máximo paradigma de un código literario del que se muestra habitualmente enemigo.

⁸¹ “Veinte años de literatura española”, *Nosotros*, 1927, nº57, pág 320.

⁸²*El Sol*, 12 de julio de 1922.

Es precisamente Jarnés el más autorizado para señalar el final del género, y no lo hace hasta 1934 en la reseña a *Hermes en la vía pública*, de Antonio Obregón⁸³. En ella se hace una decidida defensa de la obra, a la que considera un fruto que será valorado en el futuro, pero a la vez se la reconoce como el fin de una etapa. La frase que emplea Jarnés merece ser recordada: “la última risa en una fiesta literaria que se acaba”.

En cualquier caso, los sectores críticos que nunca han aceptado los valores de la novela que empezó con Ramón, siguió con Ortega y acabó con Jarnés y una pléyade de frutos tardíos entre los que destaca Rosa Chacel, acometen con fuerza en el momento final. La opinión generalizada es que todo ha sido un fracaso, y algunos van más allá a la hora de calificar estos años como estériles diciendo que hay que remontarse a los hombres del 98 para encontrarse con la novela del siglo XX. López Prudencio⁸⁴ es de los pocos en aportar un poco de equilibrio, al reconocer que junto a “monstruosos engendros” trajo también una renovación de los “tópicos manidos que infestaban la recia prosa castellana”. Para otros, como Jorge Rubio⁸⁵, la nueva novela es algo que ni siquiera ha existido.

En este capítulo hemos querido esbozar el panorama en el que van a aparecer y desenvolverse los postulados y obras que constituyen nuestro objeto de estudio, ya que no pretendemos abarcar en su totalidad la tentativa de renovación literaria y estética que constituyen. La novela española se encuentra, como hemos visto, en una encrucijada, en la que autores y críticos parecen tener mucho más claro qué camino no van a seguir -el del realismo burgués de la Restauración- que la dirección a la que van a encaminar sus nuevos y entusiastas pasos. Y, entre tanto, como una mecha que se consume, la progresiva politización y luego radicalización de la vida intelectual en general y de la creación literaria en particular, que marca la cuenta atrás hacia el cataclismo que pondrá fin, de forma absolutamente extraliteraria, a esta interesante época: la guerra civil (1936-1939), anunciada ya desde la agitada época republicana por sangrientos precedentes, como la revolución de 1934.

⁸³ “*Hermes en la vía pública*”, *Revista de Occidente*, nº45, 1934, pág 93-100.

⁸⁴ *ABC*, 14 de octubre de 1934.

⁸⁵ *La Gaceta Literaria*, 1 de septiembre de 1931.

CAPÍTULO II

EL MAGISTERIO FILOSÓFICO DE ORTEGA

Nos proponemos hacer una presentación de las posturas del que se ha considerado filósofo impulsor de la novela deshumanizada en España, de sus distintas versiones y evolución, para en un segundo momento ponderar su influencia en los escritores que se unieron a esta opción artística entre 1926 y 1929 en el ámbito de la colección *Nova Novorum* de la editorial *Revista de Occidente*.

1. LA REALIDAD. CONCEPTO DE REALIDAD. CAPACIDAD DE APREHENDERLA

1.1 Concepto de Realidad en Ortega.

Puede parecer un comienzo innecesario en unas páginas que aspiran a dar una idea de la “poética” orteguiana, entendiendo por tal la porción de su filosofía que tiene como preocupación principal el arte y, concretamente, la novela. Tal vez resultaría más esperable una exposición sobre la idea de arte en su pensamiento, tema que también será tratado, o incluso sobre su polémico concepto de sociedad, tantas veces relacionado con el fascismo; pero de entre todos estos enfoques posibles y sin duda fructíferos hemos elegido el que por ser más general resulta más englobador. Toda acción humana, tanto individual como social, es de forma inevitable una reacción frente a la realidad; pero la creación poética es, por su carácter lingüístico, aún más indivisible de algún referente real, por más que se haya intentado desde las vanguardias crear un lenguaje autónomo. La Psicología nos muestra cómo incluso cuando soñamos o cuando tratamos de dar rienda suelta a nuestra imaginación, la realidad es la única cantera de la que se extraen los materiales para cualquier construcción psíquica. Por otra parte, la mera decisión de

evadirse de la realidad constituye no solo un reconocimiento de su existencia sino también la adopción de una postura ante la misma.

1.1.1 El filósofo frente al misterio (1906)

Pero el paso previo a la toma de partido hacia la realidad es el concepto de realidad que el artista percibe, razona o experimenta. Así, una actitud realista como la que imperó en la novela del S. XIX suele implicar la creencia de que la realidad es algo enteramente aprehensible por el hombre y representable por la palabra en sus elementos y reglas con una fidelidad y una objetividad comparables nada menos que con las ciencias experimentales. La decisión de Zola, Stendhal o Galdós de representar objetivamente la realidad es posterior al principio, no siempre justificado, de la fabilidad del mundo.

Permítasenos mostrar en un primer momento a un Ortega menos interesante de cara a medir su influjo en la novela deshumanizada del siglo XX, pero sí relevante para mostrarnos al propio filósofo como una personalidad viva y en evolución. Por otra parte, veremos en más de un caso cómo las modernas tendencias que formula en 1925 están más entroncadas de lo que parece en una tradición previa. Según leemos en *El poeta del misterio*⁸⁶, existen “provincias de misterio en nuestra alma y en nuestro derredor, que apenas advertimos, semejante a tapices maravillosos de los que solo podemos ver el revés de grotesca hilaza”. Se trata de un jovencísimo Ortega que, con veintiún años, afronta por primera vez el problema de lo real.

La primera impresión al leer estas palabras es la de encontrarnos ante un romántico o un simbolista deseoso de percibir la realidad misteriosa y sobrenatural que le rodea. A esa concepción de la realidad como inefable solo puede acompañarle una actitud de representación: la rendición, ya que la palabra “sólo puede expresar cosas limitadas, conocidas, es decir, poco interesantes”⁸⁷. En esta misma línea, añade que el objetivo del lenguaje poético es la sugerencia:

⁸⁶ Todas las citas de Ortega, salvo indicación en contra, corresponden a *Obras Completas*, Madrid, Alianza, 1983. En este caso se trata del volumen I, pág 30.

⁸⁷ Ortega y Gasset, *OO.CC.*, *op. cit.* I, pág. 31.

[L]o que estas frases dicen no tiene importancia: son esbozos de ideas, razonamientos vagos expresados en forma primitiva. Las visiones magníficas están al margen. Cada palabra es una sugestión, una llave de oro que abre el jardín de los sueños⁸⁸.

Bécquer⁸⁹, Croce o los filósofos idealistas reconocerían sin duda en este joven a unos de los suyos. Pero, como ya dijimos, no es solo un interés arqueológico el que nos ha llevado a desenterrar estas palabras: en ellas se encuentra de algún modo esbozado el retrato del Ortega maduro. Ambos momentos de esta evolución personal tendrían en común:

a) La idea del “poeta-vate” con precedentes en Rubén Darío, José Asunción Silva y en general en el planteamiento romántico-modernista. Implicaba que no todo el mundo tiene a su alcance el goce estético. El poeta era un ser privilegiado, pero a la vez incomprendido por el público burgués, ya que los receptores de su obra debían ser a su vez seres privilegiados. Lo mismo ocurre con el arte nuevo:

A mi juicio, lo característico del arte nuevo, “desde el punto de vista sociológico”, es que divide al público entre estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden. Esto implica que unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros, que son dos variedades distintas de la especie humana. El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo⁹⁰.

He ahí el denominador común. En 1906 y en 1925, Ortega se está adscribiendo a un arte que “no es para todo el mundo”, que exige unas condiciones especiales no solo para su producción, sino también para su disfrute. En esta última fecha, la figura del receptor artístico es para Ortega objeto de más atención si cabe que la del productor, con las implicaciones sociológicas que son bien conocidas y que tendremos ocasión de repasar a lo largo de este estudio. La idea del poeta-vate que necesitaba a un público que funcionara como caja de resonancia para su propia sensibilidad y, por consiguiente, receptivo a lo que de un modo un tanto vago e impreciso ha venido en denominarse el

⁸⁸ *Ibid.*, pág. 31.

⁸⁹ Es probablemente Bécquer el influjo más patente en estas líneas, por el concepto de la inefabilidad del mundo, el valor de los sueños y el poder sugestivo de la palabra poética.

⁹⁰ El texto de *La deshumanización del arte* no lo citamos por las *Obras Completas*, sino por la edición de Valeriano Bonzal, Madrid, Austral, 2000. Esta cita corresponde a la página 50.

“misterio”, deja paso en 1925 a un artista y a un receptor necesitados de una capacidad cognitiva⁹¹ fuera de lo corriente, que ya no se define en términos de misticismo o trascendencia.

En otras palabras: lo que diferencia al receptor adecuado del inepto ya no es algo tan vago y misterioso como esa “sensibilidad” que parece vecina a una inspiración o a un don de las musas, y que hunde sus raíces, a través del romanticismo, en el “entusiasmos” platónico; lo que diferencia ahora al ser estéticamente dotado del inepto, es lo mismo que diferencia en la teoría sociología al egregio de la masa, diferencia que, a pesar de la referencia a la posesión de un “órgano” especial en la cita de 1925 que aportamos, no es sino en muy escasa medida consecuencia de un don o una característica innata⁹².

b) La concepción inaprehensible de la realidad, o, al menos, la conciencia del problema de la percepción y el conocimiento del mundo, común a casi todos los sistemas filosóficos importantes que han existido en el mundo. El *misterio* de 1904, sin embargo, ha sido sustituido por un planteamiento perspectivista ya a partir de 1914, que intentaremos ir presentando al hilo de un concepto más englobador y fundamental de la producción orteguiana, tanto por la recurrencia con que se presenta en su obra como por la riqueza de las consecuencias que de ella se derivan. Nos estamos refiriendo a la razón vital. Pero procedamos con cautela y procuremos no dejar atrás ningún elemento que pueda resultarnos útil.

1.1.2 “Adán en el paraíso”. objeciones filosóficas de Ortega a la estética realista

En el espacio que hemos acotado en este apartado, de 1904 a 1914, encontramos uno de los artículos más interesantes de nuestro filósofo en lo referente al concepto de la realidad y a la capacidad del hombre para captarla. Fernández Cifuentes llamó ya nuestra

⁹¹ Para Ortega, el artista –término que, en su filosofía, engloba a autor y receptor (Ortega y Gasset, *OO.CC., op. cit.*, II, pág. 530)- es un ser especialmente dotado para la percepción del mundo, en la misma manera que el filósofo, pues ambos entran en la categoría de los “contempladores”, como veremos más adelante.

⁹² De nuevo las palabras de *La deshumanización*, consideradas de forma aislada, podrían llevarnos al error. Verdaderamente, la posesión de ese órgano a que se refiere el fragmento invita a pensar en una característica fisiológica, algo comparable al oído musical para los que se dedican a ese arte o disfrutan de él. Pero tendremos ocasión, un poco más adelante, de definir con más precisión lo que diferencia al egregio de la masa, momento en que comprobaremos cómo la voluntad del individuo juega un papel mucho más relevante que sus aptitudes innatas.

atención, en un apartado anterior, acerca del respetuoso silencio que guarda Ortega con ocasión de la muerte de don Benito, solo roto para lamentar la clamorosa ausencia de una adecuada representación de las autoridades en las exequias del novelista. También nos recuerda cómo con anterioridad ha depositado algunas críticas contra Valera o Pardo Bazán, aunque carentes de la exacerbación habitual entre los detractores de la novela decimonónica.

Su reflexión sobre el realismo se viene sistematizando sin embargo desde mucho tiempo atrás, por lo que queda libre del acaloramiento con que se aborda el tema en torno al año 1920, debido a la muerte de Galdós. Se diferencia, además, de otras voces críticas en que su revisión del realismo no se hace tanto desde un ángulo literario como filosófico, muy relacionado con su metafísica y su epistemología, que también serán objeto de tratamiento en otros apartados de nuestro estudio.

Uno de los artículos que recoge de manera más fiel y completa la valoración que hace del realismo el filósofo es precisamente “Adán en el paraíso”, fechado en 1910, y que está dedicado en un principio a la pintura, aunque sus consideraciones acaban extendiéndose al conjunto de las manifestaciones estéticas que tienen como objetivo captar la realidad, empresa que, ya lo adelantamos, se revelará como imposible desde el punto de vista artístico y epistemológico.

La principal objeción que se hace al realismo es, precisamente, la imposibilidad de captar la esencia del objeto, aunque no porque este se halle en una esfera superior o trascendente inasequible a los sentidos, como sugiere el idealismo de raigambre platónica. Ortega está siguiendo un camino ya abierto en la filosofía europea por Heidegger, y que se basa en un importante cambio de principio. Se trata del paso de una categoría de “sustancia” a una categoría de “relación”. El objeto ya no se define por los atributos que posee en sí, sino por las relaciones que establece con los demás. Las relaciones que encuentra Ortega aplicables al campo del arte serán muchas e importantes. Vamos a tratar de resumirlas:

a) Lo importante ya no es copiar las “cosas”, sino representar la relación que se establece entre ellas. Se trata, en definitiva, de organizar los fragmentos de una realidad concebida en su totalidad en función de una unidad. Concede de inmediato el filósofo

que captar en una obra de arte, sea cual sea su género y su magnitud, la unidad del universo, es un empeño vano e imposible; pero no lo es el tener como norma captar los elementos de la realidad integrados en una unidad, aunque este elemento dotador de unidad no pueda ser el mismo que unifica el universo, suponiendo que tuviésemos acceso a él siquiera con la imaginación, ya que no es otro que todo el inmenso e inabarcable conjunto de relaciones que podemos establecer entre todos y cada uno de los objetos que conforman el cosmos:

Cada cosa es una encrucijada: su vida, su ser es el conjunto de relaciones, de mutuas influencias en que se hallan todas las demás. Una piedra la borde de un camino necesita para existir del resto del Universo ⁹³.

Lo importante es que los pedazos en los que parece habersele roto el mundo al hombre del siglo XX aparezcan ensamblados de alguna manera, sea cual sea. El objeto artístico debe articular su propia unidad, distinta de la del mundo. Se dota así a la obra artística de una independencia ontológica que tendrá como consecuencia inmediata la intrascendencia del arte. Distintos elementos del desarrollo de Ortega quedan, de esta forma, íntimamente relacionados: “Sabemos ya que la unidad trascendente que organice el cuadro no ha de ser filosófica, matemática, mística ni histórica, sino pura y simplemente pictórica”⁹⁴.

b) La renuncia a captar el mundo en su conjunto bajo la perspectiva global de sus relaciones nos acerca cada vez más a lo que en 1925 se formulará en denominaciones tan genuinamente orteguianas como “intrascendencia” o “hermetismo”. La obra de arte se conformará con buscar la “ficción de la totalidad”⁹⁵ creada y conservada al margen de toda contaminación ajena a ese mundo virtual.

Este punto del discurso de Ortega no deja de ser ciertamente llamativo si recordamos que todo este edificio teórico de 1910 se está diseñando al fin y al cabo como un ataque al realismo, pues es en la tradición galdosiana donde encontramos el más rico y elaborado ejemplo de universo ficticio basado en una supuesta “totalidad” de relaciones,

⁹³ Ortega y Gasset, *OO.CC., op. cit.*, I, pág. 482.

⁹⁴ *Ibid.*, pág. 476.

no ya en todas y cada una de sus llamadas “Novelas contemporáneas”, sino incluso en el conjunto de todas ellas, con personajes que saltan de una obra a otra con la misma facilidad con que un vecino cruza una calle de su ciudad⁹⁶. Las nuevas novelas, sin embargo, nos ofrecen cualquier cosa menos una totalidad, ya que siempre inciden en el fragmento, en el mundo visto como un caos indescifrable en el que la clave de las relaciones que alumbran el conjunto se busca pero no se encuentra⁹⁷. Los autores de esta década lanzada a la modernidad no crean mundos poéticos ordenados y coherentes porque están en contra de su experiencia vital, dominada por lo fragmentario. De hecho, la composición de una totalidad percibida desde sus fragmentos será el objetivo literario de muchas novelas de esta época. Puede decirse, de esta forma, que la visión totalizadora en la novela ha pasado de ser algo obvio a plantearse como un problema, no siempre resuelto.

c) El objetivo del arte ya no es la generalidad, sino la individualidad. Es un cambio que resulta muy coherente en relación con otros propuestos por Ortega dentro de su opción estética, ya que la literatura comprometida o de tesis tiene una lógica tendencia a valorar generalidades más que individuos y, en caso de optar por este último, se busca siempre el caso representativo, el que de alguna manera podría ser el escaparate de su grupo social, regional, etc.

Una parte importante del artículo que estamos considerando, y muy especialmente al entrar a valorar el aspecto que acabamos de poner sobre la mesa, se dedica a establecer antagonismos entre el arte y la ciencia, cuestión que puede parecer un tanto peregrina desde nuestra perspectiva actual, pero que se entiende mucho mejor en un época en la que el cientifismo positivista que alumbró la novela del naturalismo francés conservaba aún cierto vigor, por no mencionar su estrecha relación con el realismo

⁹⁵ *Ibid.*, pág. 486.

⁹⁶ En *El Sol* del 6 de enero de 1929 encontramos la referencia a el proyecto, lanzado por Gómez de Baquero, de confeccionar un “Diccionario galdosiano” que compilaría todos los personajes que aparecen en el conjunto de la obra del genial novelista. La empresa recibe en el mencionado número del diario madrileño el encendido apoyo de don Rafael Marquina, secretario de la asociación “Amigos de Galdós”.

⁹⁷ Ejemplos suficientes encontraremos en *Víspera del gozo*. En su momento anotaremos cómo, en contra de lo que cabría esperar -y en contra de lo que algunos estudiosos creen ver- esta visión del mundo no tiene por qué estar ligada a un sentimiento de frustración o amargura.

incluso más moderadamente entendido de la tradición española que, como no paramos de repetir, constituía en este momento en literatura el enemigo a batir.

Así, para Ortega, la ciencia se limita al conocimiento de generalidades, leyes universales, etc., mientras queda fuera de su alcance el objeto individual. Desde esta perspectiva cientifista, que se rechaza en el artículo, dos piedras de la misma masa y composición geológica son iguales, independientemente de que una se encuentre en los Alpes y la otra en Guadarrama, ya que se desatendería el universo relacional de cada una de ellas, por fuerza distinto.

En este caso, encontramos una coincidencia plena entre el pensamiento del filósofo y la praxis literaria, al menos la engendrada por el grupo de autores que él mismo patrocina. La literatura de los *Nova novorum*, huye del ser humano representativo y del tratamiento del grupo social en su conjunto. Más bien encontraremos seres bastante singulares, por no decir raros, que parecen compartir el desinterés de su autor por los conflictos y problemas de la sociedad que les rodea⁹⁸.

En definitiva, encontramos esbozadas en este artículo de 1910 las bases de lo que tomará, quince años más tarde, la forma de un librito que revolucionará la literatura de su época, aunque más en la teoría que en la práctica. Intrascendencia, universo estético hermético, huida de la generalización. Ahora bien, pese a tratarse de un artículo concebido en un contexto de ataque al realismo, se mantiene el postulado de que el arte busca crear una representación de la realidad. Pero se trata de un método muy distinto de aproximarse a ella que, superando la mera apariencia externa, busca una esencia latente denominada “misterio” en 1906 y “ser relacional” en 1910. Esta búsqueda, planteada más como problema que como logro, será el aspecto de la filosofía orteguiana que más poderosamente va a influir en los *Nova novorum*, como tendremos ocasión de comprobar cuando iniciemos el estudio de las novelas.

1.1.3 Los “contempladores” de la realidad: el filósofo y el artista

⁹⁸ Esto no impedirá el hecho de que todos los personajes de *Vispera del gozo* o *Paula y Paulita* pudieran ser socios del mismo club social. Todos pertenecen a una clase acomodada y ociosa, pero en absoluto están representando a ese grupo.

El siguiente aspecto que trataremos es la estrecha relación que Ortega establece entre el filósofo y el artista, que tienen en común su naturaleza de “contempladores”⁹⁹ de la realidad. Este dato nos ayudará en primer lugar a revalorizar de alguna manera la importancia del mundo real en la obra filosófica de Ortega, y a no considerar de manera absoluta cierta terminología propia de *La deshumanización del arte* como la fuga genial de la realidad, el arte estanco, etc., que podrían, en una lectura aislada, llevarnos a una interpretación un tanto desviada de sus planteamientos estéticos. La vida, la circunstancia que nos rodea, tiene un peso demasiado grande en el conjunto de su sistema filosófico como para quedar postergada en el subconjunto del mismo que constituyen las ideas estéticas.

Un tanto “grosso modo” diremos, siguiendo al Ortega de 1910, que tanto artista como filósofo tienen el oficio de distanciarse de esa circunstancia que les rodea y en la que se ven inmersos, y que se les presenta, como a cualquier ser humano, de forma un tanto caótica. El objetivo de esa operación de distanciamiento es la elaboración, en palabras de García Alonso¹⁰⁰, de *objetos contruidos* que, en el caso del artista son los objetos artísticos o estéticos, y en el del filósofo, más ambicioso, los conceptos, con los que aspira a “reedificar conceptualmente el cosmos”¹⁰¹.

El objetivo de toda la filosofía orteguiana, por lo tanto, no parece apartarse de los que han venido siendo los problemas fundamentales de la filosofía occidental desde sus inicios. El problema del ser, su existencia (dentro y fuera del individuo) y su capacidad de aprehenderlo¹⁰². Así, Ortega se fija un objetivo epistemológico muy claro: “no

⁹⁹ Esta formulación queda asentada en torno a 1910 y aparece, además de en otros lugares, en “Vida activa y vida contemplativa”, Ortega y Gasset, *OO.CC.*, *op. cit.*, II, pág. 90.

¹⁰⁰ Rafael García Alonso, *El náufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset*, Madrid, ed. Siglo XXI, 1997.

¹⁰¹ Ortega y Gasset, *OO.CC.*, *op. cit.*, IV, pág. 456.

¹⁰² El paso siguiente sería, a nuestro modo de ver, la capacidad de transformarlo, lo que dejaría muy estrechamente vinculados cada uno de los elementos del sistema orteguiano: ontología, epistemología y estética como medios de conocimiento y “contemplación” del ser y, por último, la parte política. Podemos decir que la estética, la sección en la que nos centramos, encierra muchos aspectos de las otras, ya que mediante el arte se conoce la realidad y, de alguna manera, se aspira a transformarla, por mucho que el arte de *La deshumanización* deba aparecer depurado de todo contenido trascendente. Tendremos ocasión de sopesar la capacidad transformadora de esta concepción artística en un apartado posterior.

contentarse con las cosas según ellas se nos presentan, sino buscar tras ellas su ser”¹⁰³, pero teniendo en cuenta que el ser ya no se define como la esencia unívoca propia de las interpretaciones realistas herederas de Platón, sino que ahora, este se define de forma relacional, es decir, a través de las relaciones que cada objeto establece con los demás objetos del mundo, con los que constituye la circunstancia, además de por la relación que todo ese sistema establece a su vez con el individuo, que solo puede acercarse a ese conjunto de relaciones a través de su particular perspectiva.

Sin embargo, este planteamiento, muy novedoso en la época en que fue concebido, no se nos entregará por entero si no lo contrastamos con las dos grandes corrientes filosóficas opuestas que se encontraban vigentes con anterioridad, y a las que no solo supera sino que, de alguna manera, también concilia: el idealismo y el realismo.

1.1.4 La “innovación metafísica” de Ortega: El raciovitalismo

Aunque el raciovitalismo o razón vital es un planteamiento operativo a lo largo y ancho del sistema de pensamiento establecido por Ortega, debemos esperar hasta “Unas lecciones de metafísica” (1932) para que se nos formule de forma exhaustiva la, por otra parte, gran novedad que constituyen sus consideraciones metafísicas¹⁰⁴. El razonamiento de Ortega empieza por la constatación de que todo sistema filosófico debe basarse sobre la solidez de una “realidad radical”, un concepto que, por su naturaleza intuible y evidente, resulte indiscutible.

En el caso del realismo, la base de todo posterior desarrollo era la existencia de ese conjunto de objetos materiales y tangibles que se denomina habitualmente “mundo”. Ortega encuentra esa postura, a la sazón heredada de los griegos, un tanto “primitiva e ingenua”¹⁰⁵ y, aunque no lo formule de forma expresa, está probablemente desechándola por no incluir los dos factores que, según García Alonso, son esenciales en toda formulación metafísica que, como la de Ortega, esté pretendiendo buscar una superación del positivismo decimonónico.

¹⁰³ Ortega y Gasset, *OO.CC.*, *op. cit.*, VII, pág. 312. La coincidencia con el objetivo poético de los *Nova novorum* es, como mostraremos, algo más que casual.

¹⁰⁴ Seguimos ahora el discurso de Antonio Rodríguez Huesar, *La innovación metafísica de Ortega. Crítica y superación del idealismo* Madrid, Serv. de Publ. del MEC, 1982.

El primero de ellos es la apertura a las formas no sensitivas de la realidad, entre las que se incluirían no solo los conceptos ya formulados y los sistemas de pensamiento, es decir, todo aquello que de un modo más o menos genérico se denomina “ideas”, sino también lo que Ortega va a definir como “seres irreales”¹⁰⁶, un subconjunto de los cuales serían los objetos artísticos. El segundo es el dinamismo, que se convierte en una característica propia de los tiempos modernos, frente al estatismo propio de las concepciones realistas que postulan la existencia de un ser unívoco.

La otra gran corriente filosófica tradicional que Ortega pretende superar con su nueva concepción es el idealismo, para el cual el universo se reduce a lo contenido en la conciencia del individuo. Para nuestro pensador, el verdadero y genuino idealismo es el que sostiene que todas las cosas existen en el pensamiento¹⁰⁷. El idealismo, por consiguiente, consistiría en la negación de la existencia de una realidad trascendente y unívoca, exterior al individuo. Este planteamiento metafísico tendría su inevitable correlato epistemológico en la imposibilidad de todo conocimiento del mundo al margen de los condicionamientos del propio individuo. Pero la clave del problema sería que una supuesta realidad unívoca y trascendente, aun en el caso de existir, no podría en modo alguno ser epistemológicamente operativa, ya que el individuo sería incapaz de hacerla suya sin que se viera en ese mismo momento teñida de su propia subjetividad.

La superación de ambos planteamientos es bautizada por nuestro filósofo como raciovitalismo, enfoque para el cual la realidad radical es la propia vida, a la que me he visto arrojado y de la que no puedo en modo alguno sustraerme. Esa realidad radical está constituida por dos grandes elementos que entran enseguida en estrecha relación de interdependencia: el yo y la circunstancia, pues “la realidad no es la pared sola y por sí - como quería el realismo-, pero tampoco es la pared en mí como pensamiento mío, mi existencia sola y por mí. La realidad es la coexistencia mía con la cosa”¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Ortega y Gasset, *OO.CC.*, *op. cit.*, III, pág. 200.

¹⁰⁶ El ejemplo que pone el propio filósofo es el del unicornio, un animal que solo existe en nuestra fantasía

¹⁰⁷ Ortega y Gasset, *OO.CC.*, *op. cit.*, XII, pág. 116.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pág. 119.

Inmediatamente se establece entre los dos elementos una tensión debida a la tendencia de ese yo a hacer de la circunstancia su objetivo epistemológico. Esta tensión, sin embargo, no sería extensiva a todos los seres humanos, sino tan solo a aquellos a los que hemos clasificado bajo el epígrafe de los “contempladores” y que, en definidas cuentas, no son otros que los egregios, la “minoría selecta” que en otros puntos del sistema orteguiano será la que deba articular social y políticamente el país, y que en otros constituye el grupo humano apto para el goce estético tanto en su calidad de productores como de receptores.

Así pues, el raciovitalismo orteguiano se formula como una solución definitiva a la confrontación entre el racionalismo, que postula la existencia de una realidad y, por lo tanto, una verdad unívoca, y el idealismo, que niega la existencia de una verdad trascendente, y la posibilidad de todo conocimiento transubjetivo. La clave del problema es que la realidad trascendente no podría entrar en un individuo concreto sin “deformarse” a causa de las características propias de cada individuo, deformación que sería percibida por dicho individuo como la realidad verdadera. El resultado final sería una multiplicidad de “verdades” opuestas sin que fuera posible tomar una como auténtica. La ancestral tensión entre el individuo y la cosa es resuelta por Ortega de un modo que, una vez formulado, parece sencillo: el problema de la existencia deja paso, a partir de Ortega, al de la co-existencia, dentro de la radical realidad que es la vida, del yo y la circunstancia, definida además no ya como mera “cosa” aislada sino como sistema de relaciones cuyo establecimiento y trazado será una de las principales tareas epistemológicas del yo.

1.1.5 Nuevas características del ser: dinamismo y noción de relación. Perspectivismo

Debemos insistir por otra parte en dos consecuencias de esta innovación metafísica que, pese a no haber salido a la superficie con excesiva claridad en la formulación estética de *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela*, van a gravitar con

fuerza sobre los autores de la colección *Nova Novorum*. Nos referimos por una parte al dinamismo, y por otra al paso de una noción de esencia a una noción de relación a la hora de definir el ser, lo que va a abrir la puerta al perspectivismo.

Pese a que la formulación definitiva del raciovitalismo data de principios de los años treinta, ya en 1916 escribe Ortega acerca del amor que el hombre debe sentir hacia la “multiplicidad de la vida”¹⁰⁹, en su multilateralidad espacial, pero también en su constante cambiar, carácter inherente de la existencia de las cosas que lleva en otro momento a afirmar que los seres, más que tener esencia, tienen historia, planteamiento que enlaza con otros tan antiguos como el devenir heraclitano. El concepto del dinamismo y su consecuencia, la multilateralidad del ser, van a tener un correlato literario magnífico en algunos textos de *Víspera del gozo* que servirán de ilustración a estas ideas tan bien o mejor como cualquiera de las parábolas que a veces usa el propio Ortega para ejemplificar sus conceptos. La realidad va a aparecer en esta y otras muestras literarias como huidiza y lábil, un problema más que un punto de partida para el ser humano, que a veces tiene que rendirse y, vencido por ella, renunciar a poseerla o conformarse con la visión de una serie de fragmentos sin sentido. En otras ocasiones, el continuo cambio a que está sometida la apariencia del ser convierten en tarea vana todo el esfuerzo perceptivo-cognoscitivo realizado tan solo el día anterior¹¹⁰.

En cuanto al perspectivismo, encontramos ya testimonios a partir de 1910, en conexión, según García Alonso,¹¹¹ con las investigaciones de los psicólogos alemanes que en su momento dieron lugar a la escuela de la Gestalt, para la cual el conocimiento del mundo se basaría en la aplicación de una serie de leyes perceptivas. Ortega, en una de las muchas comparaciones con las que ilustra conceptos fundamentales de su filosofía, identifica al individuo frente al mundo como un cedazo o, en términos más técnicos

¹⁰⁹ Ortega y Gasset, *OO.CC., op. cit.*, II, pág. 38.

¹¹⁰ Será el caso concreto de “Entrada en Sevilla” o “Aurora de verdad”, dos de los relatos que conforman *Víspera del gozo*. Pero también en otras novelas de la serie se pueden encontrar ejemplos análogos.

¹¹¹ García Alonso, *op. cit.* pág. 13. Una de las más importantes leyes perceptivas que formulará la escuela de la Gestalt es la de la pregnancia, que consiste en la capacidad humana para conciliar los distintos fragmentos percibidos en un todo. A nuestro juicio, es la que más estrecha relación guardaría con la novela nueva de los años veinte.

“retícula perceptiva”¹¹² que, lejos de deformar la realidad como suponían los idealistas, la “selecciona”, siendo la multiplicidad de percepciones sobre la realidad no opuestas, sino complementarias.

Este planteamiento perspectivista se hace extensivo a la mera percepción física de los objetos, que quedan fragmentados no solo por la multiplicidad de puntos de vista producida por una multiplicidad de individuos, sino por la multiplicidad de posiciones en el espacio (y en el tiempo) que un individuo puede adoptar, lo que conecta perfectamente con el dinamismo y la multilateralidad del ser que hemos mencionado más arriba. Es este el origen del conocido enunciado orteguiano “nadie ha visto jamás una naranja”¹¹³, ya que solo una parte del objeto está al alcance de nuestra mirada, mientras el resto permanece latente, y solo el movimiento puede hacer que se nos presenten, de forma sucesiva, la diversidad de perspectivas posible.

Otra formulación muy clarificadora es la “metáfora del bosque”:

Tengo yo ahora en torno mío hasta dos docenas de robles graves y de fresnos gentiles. ¿Es esto un bosque? Ciertamente que no: estos son los árboles que veo de un bosque. El bosque verdadero se compone de los árboles que no veo. El bosque es una naturaleza invisible. [...] En este sentido es absurdo [...] pretender ver el bosque¹¹⁴.

Existe, por tanto, una realidad unívoca y trascendente en la filosofía orteguiana, pero su percepción por el individuo es algo quimérico e imposible. Tan solo la yuxtaposición de todos los puntos de vista (que podemos entender, serían infinitos) pondría al alcance del hombre la visión total de la realidad, la “verdad omnímoda y absoluta”. Pero “esta suma de las perspectivas individuales, este conocimiento de lo que todos y cada uno han visto y saben, esta omnisciencia, esta verdadera “razón absoluta” es el sublime oficio que atribuimos a Dios”¹¹⁵. Solo Dios, como ente ubicuo, puede estar en todas partes y gozar de todas las perspectivas.

A este primer condicionamiento perceptivo, impuesto por limitaciones de tipo físico, deben seguir operaciones de distanciamiento y desrealización, y cuyo resumen no

¹¹² *El tema de nuestro tiempo*, Ortega y Gasset, *OO.CC. op. cit.*, III, pág. 198.

¹¹³ Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 105.

¹¹⁴ Ortega y Gasset, *OO.CC. op. cit.*, I, pág. 330.

es otro que el conjunto de operaciones mentales que transforman el maremagnum de retazos fragmentarios, fruto del uso de nuestros sentidos, en una especie de montaje cinematográfico. Este constructo mental constituye la aproximación más verídica a la realidad que está en las manos del hombre. El resultado de toda esta operación, -que recuerda vagamente al “fantasma” de la epistemología aristotélica- se incluirá, en la clasificación ontológica que veremos más adelante, dentro de los “seres irreales”, de ahí la paradoja de que nuestra visión de la realidad es una irrealidad, y de que la operación por la que nos hacemos epistemológicamente dueños del mundo se denomine “desrealización”.

Estas operaciones son, por otra parte, propias de las personas que se enfrentan a la circunstancia de una forma no utilitaria, es decir, no para servirse de ella directamente. Estos individuos entran en la clase de seres humanos clasificados como “contempladores”¹¹⁶, lo que nos lleva -y no será la última vez a lo largo de las páginas de este estudio-, a la que es con toda probabilidad la aseveración más controvertida de su pensamiento, y que se encuentra, de forma explícita o implícita, en todos los aspectos de su sistema: que los hombres no somos iguales.

El resultado poético de estos postulados filosóficos sobre la realidad aparece formulado en *La deshumanización del arte* (1925) que, entre otras muchas cosas, es una reflexión sobre el modo de acercarse a la realidad bajo una perspectiva artística. Y la opción que se toma no es muy diferente de lo que parece aconsejar Ortega en el trato cotidiano con la realidad. De entre todos los puntos de vista posibles, elíjase uno¹¹⁷ que, si bien no será absoluto, será al menos operativo.

Resulta, pues, que una misma realidad se quiebra en muchas realidades divergentes cuando es mirada desde puntos de vista distintos. Y nos ocurre preguntarnos: ¿cuál de esas múltiples realidades es la verdadera, la auténtica? Cualquiera decisión que tomemos será arbitraria. Nuestra preferencia por una u otra sólo puede fundarse en el

¹¹⁵ Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, OO.CC., op. cit., pág. 202.

¹¹⁶ La relación entre arte y contempladores traerá consigo además una de las características esenciales del arte nuevo: su intrascendencia, lo cual nos lleva a lo mismo, ya que el utilitarismo es, por su carácter inmediato, una actitud propia de las masas.

¹¹⁷ Tendremos ocasión de ver cómo Salinas, que indudablemente toma como punto de partida los postulados perspectivistas, tendrá como objetivo la búsqueda de una realidad más profunda, lo que logrará, a veces, a través de la combinación de varios puntos de vista.

capricho. Todas esas realidades son equivalentes; cada una la auténtica para su congruo punto de vista. Lo único que podemos hacer es clasificar estos puntos de vista y elegir entre ellos el que prácticamente nos parezca más normal o más espontáneo. Así llegaremos a una noción de la realidad nada absoluta, pero, al menos, práctica y normativa de la realidad¹¹⁸.

Planteamiento que se nos completa en esta otra cita:

Pero es el caso que entre la idea y la realidad hay siempre una absoluta distancia. Lo real rebosa siempre el concepto que intenta contenerlo. El objeto es siempre más y de otra manera que lo pensado en su idea. Queda ésta siempre como un mísero esquema, como un andamiaje con el que intentamos llegar a la realidad¹¹⁹.

En definitiva, la epistemología orteguiana es, en primer lugar, la defensa de una realidad con verdadera existencia, pero al mismo tiempo, también un reconocimiento de nuestras limitaciones a la hora de acercarnos a ella, mayores o menores según la clase de hombre a la que pertenezcamos. La consecuencia de ello no es la frustración o el desaliento, sino la aceptación de esos límites y el establecimiento de unas pautas para lograr una visión de lo real lo más amplia y eficiente posible. Y es precisamente este conformismo lo que más aleja a Ortega de la postura de Salinas quien, como poeta, está empeñado en la búsqueda de lo absoluto.

1.2. Selección de la realidad

1.2.1 Ser real y ser irreal. Atención y perspectiva

El siguiente paso en la aproximación del artista a la realidad después, claro está, de haber asentado la imposibilidad de obtener una visión total, es hacer una selección. Nótese cómo es un paso obligatorio en todo ejercicio de aprehensión del mundo del que Ortega, a diferencia de otros, es consciente, gracias a que parte de una concepción múltiple de la realidad: para el filósofo, la realidad es muchas cosas, pero el artista

¹¹⁸ Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, op. cit. pág 57.

¹¹⁹ *Ibid.*, pág. 78.

moderno se va a fijar solo en algunas, sin pretender hacer pasar la parte por el todo. Qué parte de la realidad constituye el objetivo del arte y cuáles son las condiciones del objeto estético son las cuestiones que vienen a continuación.

Como ya avanzábamos en un apartado anterior, uno de los principales avances de la ontología orteguiana frente a sus predecesores positivistas consistía en abrir su concepción también a las formas no sensitivas de la realidad que, en este sistema, abarcan todo el constructo mental humano, ya sea de tipo ideológico, científico o meramente fantástico¹²⁰ que producimos y llevamos con nosotros. Pues bien, de todas las manifestaciones del ser irreal, es el mundo poético “el ejemplo más transparente”¹²¹.

Antes de pasar adelante con las consideraciones sobre el ser estético derivadas del discurso de Ortega, vamos a detenernos un poco en las características generales de este ser irreal, frente al ser real, cósmico o tangible, propio del mundo exterior, lo cual nos ayudarán a comprender la importancia epistemológica de este ser irreal y, por extensión, del ser artístico.

La clave está en la libertad de esta construcción mental frente a las limitaciones de la perspectiva en su sentido más físico e inmediato. Los sentidos no pueden captar los objetos de forma sincrética, sino tan solo parcial y sucesivamente, como hemos tenido ocasión de comprobar en ejemplos tan consagrados dentro del discurso de Ortega como “Nadie ha visto jamás una naranja” o la metáfora del bosque, a los que nos hemos referido con anterioridad. La idea de naranja no puede sino ser un constructo, fruto del ensamblaje de varias y sucesivas percepciones incompletas. La posesión de la cosa, por tanto, no es asequible a la percepción, sino a la interpretación imaginativa que hacemos de ella¹²².

Conviene detenerse un instante en el sentido del léxico acuñado por Ortega para referirse a lo que, de momento, no es más que una reflexión sobre un proceso natural de la percepción humana, que tiene un elemento físico y un elemento psíquico o mental. Palabras como “ser irreal”, para aludir al ente que, en términos más sencillos, podríamos

¹²⁰ Recordemos que en esta clasificación entraría también el objeto desrealizado, es decir, el concepto de lo percibido.

¹²¹ Ortega y Gasset, *OO.CC.*, *op. cit.*, V, pág. 403.

¹²² Ortega y Gasset, *OO.CC.*, *op. cit.*, VIII, pág. 652

llamar concepto, y “desrealización” para lo que en otros modelos de descripción de este mismo proceso podría llamarse simplemente conceptualización, o construcción de la idea de algo podrían, sumados a otros que presentaremos con posterioridad, como “fuga de la realidad”, “hermetismo”, o incluso la famosa “deshumanización”, llevarnos a la falsa creencia de que este sistema filosófico y, por extensión, la escuela artística que en principio se sustenta en él, está postulando una actitud escapista o evasiva del mundo real, cuando son precisamente las relaciones entre el hombre y este mundo real lo que está pasando a primer plano.

La principal ventaja de los seres irreales -artísticos o no- es que son “naturalezas transparentes” es decir, que podemos percibirlos “de una vez en su integridad”¹²³. De ahí la paradoja a la que nos referíamos, por la cual los seres irreales son el medio del hombre para aprehender una realidad que a los ojos se presenta como caótica y fragmentaria, un “naufragio”, en los términos de la imaginería orteguiana.

Sin embargo, el hecho artístico debe volcarse de nuevo en una naturaleza corpórea, aunque artificial y distinta de la que le sirvió de origen, para poder tomar parte en el circuito de la comunicación artística. Es decir, al proceso de desrealización que genera a un ser irreal a partir de materiales reales debe seguir el esfuerzo por darle una forma corpórea -ya sea verbal, plástica o dramática, en el caso del teatro- que le haga sensiblemente presente.

Pero si lo artístico se vuelve de nuevo una naturaleza sensible y cósmica, puede parecer que la diferenciación que con tanto esfuerzo hemos formulado se viene abajo, y hemos de volver a plantearnos en qué se distinguen los unos de los otros o, mejor dicho, la explicación de que sean distinguidos sin ninguna dificultad incluso por el receptor artístico más torpe¹²⁴. La solución, para Ortega, radica en un elemento estrechamente vinculado a su metafísica y a su tratamiento de la circunstancia: se trata de un simple

¹²³ Ortega y Gasset, *OO.CC.*, *op. cit.*, VI, pág. 331.

¹²⁴ La distinción, sin embargo, se le escapó al personaje de *La gaviota*, de Cecilia Böhl de Faber que, después de ver a su paisana ser asesinada sobre las tablas de un escenario, volvió a su pueblo dando la noticia de su muerte. Juegos aparte, la definición del hecho artístico a través de un cambio de perspectiva resuelve algunos problemas de Teoría de la Literatura, como es el que se valoren como literarios textos que no fueron concebidos bajo esa intención. Valgan como ejemplo los relatos y cartas de relación a la corona de los primeros descubridores, que se consideran hoy en día los primeros pasos de la Literatura Hispanoamericana.

cambio de perspectiva, ya que “la percepción de la realidad vivida y la percepción de la forma artística son, en principio, incompatibles por requerir una acomodación diferente en nuestro aparato preceptor”¹²⁵.

La cita es bastante conocida y no plantea en principio ningún problema, pero no da una visión completa de las relaciones entre perspectivismo y poética dentro de la filosofía orteguiana. El mundo estético no es tan solo un ámbito considerado desde una perspectiva diferente, sino además, un ámbito donde las leyes de la perspectiva se subvierten en aras de la novedad. En esa misma posibilidad de romper las reglas de la percepción natural consiste el hecho de acercarse a un objeto desde un punto de vista artístico. Pero, para explicar esto, debemos exponer algunos principios más acerca de las relaciones entre realidad e individuo, para a continuación valorar en qué punto se modifican en el caso del arte.

El paso inmediato a la definición del punto de vista como principio de acercamiento a la circunstancia es la “atención”, un concepto quizá menos conocido, pero que juega sin duda un papel esencial dentro del sistema de Ortega, y desde luego en el conjunto de consideraciones que forman este apartado. Ello es así porque la atención implica una selección de la realidad, posterior a la que ya hemos tomado en cuenta y que venía motivada por las limitaciones físicas de los órganos de la percepción. Nuevamente apreciamos en Ortega el influjo de los psicólogos alemanes de la Gestalt quienes, entre otras leyes perceptivas, ponen de manifiesto cómo el ser humano solo puede recoger un determinado número de “la infinitud de elementos que integran la realidad”¹²⁶. De este conjunto percibido, solo una pequeña parte queda a su vez seleccionado como principal, mientras el resto queda detrás, formando un fondo, el segundo o tercer plano. Y el elemento que pasa a primer plano no es otro que aquel sobre el que nosotros fijemos nuestra atención¹²⁷.

Este sería, por llamarlo así, el “soporte científico-psicológico” de la famosa cita de *La deshumanización del arte* que hemos aportado en el apartado anterior, según la cual,

¹²⁵ Ortega y Gasset, *OO.CC., op. cit.*, III, pág. 367. Se plantea ya, de alguna manera, una cuestión que abordaremos inmediatamente: la proximidad entre la vida y la literatura, y su estrecha relación.

¹²⁶ Ortega y Gasset, *OO.CC., op. cit.*, III, pág. 198.

toda decisión que tomemos acerca de esta realidad quebrada en mil pedazos por otras tantas perspectivas posibles será enteramente arbitraria y dependerá de “nuestro congruo punto de vista”. De nuevo, una lectura aislada del texto de 1925 puede llevarnos a una conclusión falsa, como puede ser que la verdad de lo real depende de nuestra decisión acerca de lo que es importante, es decir, de nuestra subjetividad. No tardamos en encontrar en el texto orteguiano una declaración en sentido contrario:

[L]a ley de la perspectiva vital no es meramente subjetiva, sino que está fundada en la esencia misma de los objetos que habitan el círculo de nuestra existencia. Es la perspectiva un orden, una estructura, una jerarquía que imponemos al mundo en torno, acomodando su contenido en una serie de planos. El error está en suponer que puede nuestro albedrío decidir cuáles cosas han de ocupar cada plano. Hay cosas de primer plano y cosas de orden ínfimo. Dejan ciertamente a nuestro capricho un pequeño margen¹²⁸.

La cita aleja, en verdad, el atisbo de relativismo sembrado por la teoría expuesta sobre la perspectiva y el punto de vista, y en especial la cita sobre el “congruo punto de vista”. Como se dice, tan solo un pequeño margen queda para la subjetividad en un sistema en el que el ser humano parece condenado a un eterno trabajo de zurcido a partir de los datos recavados por los sentidos. El concepto de punto de vista no es, ni con mucho, sinónimo de opinión arbitraria o capricho en la terminología orteguiana.

Pero es precisamente en ese mínimo margen para la subjetividad y el capricho donde florece la cosecha del arte, ya que el secreto de este reside en el ejercicio de una atención artificialmente motivada, nacida de un esfuerzo que vence a la atención natural o automática¹²⁹, sobre la que, además y por si fuera ya de por sí poco condicionadora, gravita el peso de los hábitos perceptivos propios de una tradición y una época y que funcionaría, recordando a Aristóteles, como *secunda natura*. La perspectiva nueva -y nueva es aquí un sinónimo de artística- requiere un gran esfuerzo de autoliberación.

¹²⁷ Las consideraciones que hace Ortega sobre la atención son válidas tanto para la percepción sensorial como intelectual, al tratarse de dos operaciones, para él, de sentido muy análogo.

¹²⁸ Ortega y Gasset, *OO.CC.*, *op. cit.*, II, pág. 337.

¹²⁹ La definición de lo artístico como ruptura con una percepción automatizada es el trasfondo de muchos movimientos de vanguardia y, tal vez, de todo esfuerzo de renovación artística. En el terreno de la crítica, las coincidencias, incluso terminológicas, con el Formalismo ruso son enormes.

El artista -y por extensión el receptor estético- debe ser capaz de percibir de una nueva manera, rompedora de la jerarquía natural, el entramado de relaciones bajo el que se nos presenta cotidianamente el mundo. Así, muchas veces lo menudo, lo insignificante¹³⁰, es focalizado por esa atención estética, haciendo de lo esencial el inadvertido trasfondo. Aunque la definición del fenómeno estético es radicalmente renovadora, esa subversión de jerarquías podría rastrearse a lo largo de nuestra historia literaria en movimientos como el Barroco, o más exactamente el Manierismo, lo que en cualquier caso podría funcionar como un puente con toda una línea creativa de la generación del 27.

En síntesis, el secreto de la creación literaria y del goce estético se basa en la asunción de una nueva perspectiva, que funciona a dos niveles. Uno más general, por el que el conjunto del objeto es abordado desde un punto de vista artístico, y otro más concreto, por el que, dentro de ese mundo, las reglas por las que la atención natural jerarquiza los objetos del mundo son abolidas en lo que pasa a ser dominio de la subjetividad y el capricho, cuando no del puro juego.

La consecuencia más importante de cara a este trabajo, es que el mundo de lo artístico no se define por su contenido, sino por la actitud perceptiva con que nos acercamos a él, lo cual establece una distancia con escuelas literarias precedentes, como el realismo que, en primer lugar, se arogaba la capacidad de captar el mundo de una manera total y fidedigna, al uso de las ciencias positivas. En ningún momento parecen recordar sus seguidores que el espejo stendhaliano se puede orientar en más de una dirección o que, en cualquier caso, hay una buena porción de mundo que se sale de sus márgenes. La poética orteguiana es mucho más consciente de unas limitaciones anteriormente obviadas, y nos presenta una visión de la realidad que se sabe incompleta, fragmentaria y sometida a multitud de condicionamientos, sin pretender hacerla pasar como una totalidad y, además, explicarla a través de sus causas, al uso de los escritores del XIX.

¹³⁰ Los mejores ejemplos de esta actitud poética los encontramos en las novelas de Jarnés. Es el caso del protagonista de *Paula y Paulita*, que renuncia a contemplar el paisaje para dirigir su atención a los gusanos que se están comiendo una manzana (*Paula y Paulita*, Barcelona, Península, 1997, pág. 43).

Un tema que se nos plantea de forma inmediata es si los autores de la estela orteguiana tienden *de facto* a seleccionar algún tipo de ambiente o espacio, de la misma manera que los realistas tendían a seleccionar los ambientes más marginales, donde era más factible el estudio de las presiones del medio, o simplemente las anécdotas que se prestaban a apoyar su orientación política. Es una pregunta que no podremos contestar de forma total sin realizar un recorrido exhaustivo no solo de la colección *Nova novorum*, sino de toda la “nueva novela” de la época. Sí podemos adelantar, dentro de los estrechos límites de esta tesis, que dicha selección de un tipo de ambiente muy concreto se da con toda claridad en las novelas de la serie, como comprobaremos a lo largo de estas páginas.

Junto a todo ello, aparece un aspecto que aparece latente e implícito en toda esta formulación, y sobre el que nos atrevemos a fijar, siguiendo la terminología orteguiana, nuestra atención de una manera un tanto forzada, y que va a tener unas implicaciones fundamentales en nuestro posterior recorrido por este sistema filosófico. La creación y disfrute del arte se asocia a una capacidad para ir contra lo natural y, por extensión, contra lo mayoritario. Como veremos más adelante, una característica esencial del hombre masa frente al egregio es el primitivismo, que se define como el predominio en el sujeto de lo natural frente a lo cultural, artificial o elaborado.

Así pues, los hombres-masa, definidos además como utilitarios, frente a los contempladores, tenderán poco al arte en general, y cuando accedan a él tendrán más o menos capacidad para dejarse arrastrar por la corriente poética propia de su época y su tradición (en el peor sentido de la palabra). Nunca serán capaces de romper con la automatización perceptiva que constituye la institucionalización de géneros o formas literarias establecidas. La novedad -y este arte se define sobre todo por ser nuevo- no es para todos los espíritus.

1.2.2 Relación vida-arte. Ingrediente vital de la novela

Mas sosteniendo, como a la poma¹³¹ el tronco, esas realidades de todos los días, existen las realidades perennes, es decir, las ansias, los problemas, las pasiones cardinales del vivir del universo.

Poesía nueva, poesía vieja, 1906.

De nuevo volvemos a encontrarnos con el encendido romanticismo del joven Ortega. La realidad inmediata, aquella en la que se hundiría el escarpelo de Zola o de Galdós, es indigna de ser objeto del arte. Y una vez más podemos buscar la perduración de este Ortega juvenil de 1906 en el maduro Ortega de 1925, que preconizaba la “fuga genial” de la realidad inmediata. Los argumentos varían, pero las conclusiones se mantienen en sorprendente coincidencia.

El mismo deseo de elevarse por encima de la vulgaridad a través de una selección de los objetos presentados por el arte se expresa en este otro fragmento de 1904, referente a *Sonata de Estío*, de Valle-Inclán:

No hay ningún ser vulgar en estas novelas y en estos cuentos; todos son atroces: o atrocamente sencillos o atrocamente voluntarios. Ese hombre-medio de la literatura naturalista y democrática no podía encajar con sus pequeños deseos y su parda vida entre vistosos y pintorescos caracteres¹³².

El hombre-medio de 1904 es claramente el hombre-masa de 1937 en *La rebelión de las masas*, incluso con una denominación muy parecida. También es la masa que en *La deshumanización del arte* (1925), es incapaz de comprender el arte nuevo, asequible solo a la minoría bien dotada. El cambio sustancial de estos veinte años reside en que la naturaleza antiartística de la mayoría se ha desplazado de lugar en el esquema de la comunicación literaria: ha pasado de ser un referente no válido a ser un receptor no válido, aspecto que a nuestro juicio tiene mayor importancia desde el punto de vista de la actitud del filósofo hacia la sociedad.

En lo que se refiere al objeto de la novela, en un momento posterior la disyuntiva se centra entre un referente cotidiano y un referente aventurero o insólito, que de alguna

¹³¹ Leemos en las *Obras completas* “pompa” en lugar de poma. Nos permitimos corregir el evidente error.

manera podríamos entroncar con la novela de aventuras barojiana, autor con quien Ortega tuvo un fructífero contacto. En definitiva, nos encontramos ante la cuestión de literatura y vida.

Empecemos, como venimos haciendo, por escuchar la voz del joven Ortega:

El arte es una subrogación de la vida. Si nos fuera a todos posible gozar de una vida tan intensa, tan llena de recias pasiones leoninas, de sabrosas y fecundas melancolías, de todos los sentimientos y todas las sensaciones como en los dramas de Shakespeare laten, acaso pudiéramos prescindir del arte y eso acaece a los hombres aventureros. Pero nuestra vida suele caminar sosegadamente al hilo de los días y al compás de las horas, que caen vanas en derredor de nosotros [...] entonces advertimos la vacuidad de la existencia, entonces necesitamos beber los vinos de las bodegas ajenas [...]. Pareciéndonos la vida sórdida e indigna de sufrir, la henchimos de arte y estibamos de imaginación las barcas lentas de nuestras horas¹³³.

Ortega reserva al arte una función que podríamos llamar escapista; pero no se trata del clásico escapismo-protesta modernista o romántico ante el prosaísmo de la sociedad burguesa, o ante una experiencia social o nacional frustrante. Simplemente se trata de medicina para el aburrimiento; aburrimiento ante la vulgaridad no del mundo, sino de la propia existencia. El arte se convierte en una actividad de liberación. ¿De qué nos libera? De la vulgaridad [...] para mí, vulgaridad es la realidad de todos los días”¹³⁴.

También en la etapa juvenil de Ortega se atribuyen al artista, al igual que en la de madurez, cualidades especiales. Sin embargo, es precisamente la relación del artista con la vida lo que le hace un ser especial, apto para producir arte. En su primera época, el artista es un ser con mucha vida a sus espaldas, ya que para lograr ese efecto “hace falta haber vivido, como para ungir de emoción las palabras hace falta haber sufrido”.

En una palabra: el artista, con su excedente de vida, es capaz de remediar las penurias vitales de los lectores, y son los valores estéticos del arte la vasija, la jeringuilla que el supervividor utiliza para realizar la transfusión al lector. Sin embargo, en 1906

¹³² “La Sonata de Estío de Ramón María del Valle-Inclán”, Ortega y Gasset, *OO.CC., op. cit.*, I, pág. 26. El texto está fechado en 1904.

¹³³ Ortega y Gasset, *Poesía nueva, poesía vieja*, *OO.CC., op. cit.*, I, pág. 50. El texto está fechado en 1906.

puntualiza muy claramente cuál es el orden de importancia entre estos elementos: el contenido vital debe prevalecer sobre el continente estético:

[E]s la musicalidad de las palabras una fuerza de placer estético muy importante en la creación poética, pero nunca el centro de gravedad de la poesía [...] estos poetas hacen materia artística lo que es tan solo un instrumento para laborar esa materia, nova y única en todas las artes, la vida, que sólo lleva frutos estéticos¹³⁵.

Pese al cambio de orientación que vamos a apreciar en sus palabras posteriores a 1925, veremos cómo persiste en la doctrina orteguiana la preocupación por valorar los anclajes entre el arte y la vida, incluso en los momentos de mayor “deshumanización”, esto es, de mayor autonomía respecto a la realidad humana:

La vida es precisamente cotidiana [...] No se puede pretender interesarnos en el sentido novelesco mediante una ampliación de nuestro horizonte cotidiano, presentándonos aventuras insólitas¹³⁶.

Casi todas las conclusiones han cambiado, pero el planteamiento permanece sorprendentemente inalterado: “El arte es una subrogación de la vida”, algo que funcionalmente se deriva de ella; sin embargo, mientras el joven Ortega pretende completar con el arte la penuria de la vida real, en 1925 prefiere que este se adapte a las características de la vida cotidiana.

El papel que la vida juega en el planteamiento artístico de Ortega en *La deshumanización del arte* es más importante que el de mera cantera de materiales. Si aceptamos el principio, formulado en el libro de 1925, de que una “inspiración idéntica, un mismo estilo biológico pulsa en las arte más diversas”¹³⁷, arte y vida parecen depender del mismo principio impulso vital.

Ya en los testimonios de principios de siglo que hemos recogido anteriormente se encuentra la idea de la vida como materia prima del arte, aunque en aquellos tiempos se hacía más hincapié en la vivencia humana prima que en su resultado estético. Sin

¹³⁴ *Ibid.*, pág. 50.

¹³⁵ *Ibid.*, pág. 49.

¹³⁶ *Ideas sobre la novela*, Ortega y Gasset, *OO.CC.*, *op. cit.*, III, pág. 408.

¹³⁷ *La deshumanización del arte*, *op. cit.* pág. 12.

embargo, en los planteamientos de 1925 el “impulso biológico” es algo meramente genético, que no debe aparecer en el resultado final. Gozar de la vida “en bruto”, sin refinar, es propio de gentes vulgares:

[A] la gente le interesa un drama cuando ha conseguido interesarse en los destinos humanos que le son propuestos. Los amores, odios, penas, alegrías de los personajes conmueven su corazón: toma parte en ellos, como si fuesen casos reales de la vida [...] Ahora bien: en este punto conviene que lleguemos a una claridad. Alegrarse o sufrir con los destinos humanos que, tal vez, la obra de arte nos refiere o presenta es cosa muy diferente del verdadero goce artístico. Más aún: esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta función estética¹³⁸.

El arte no es ya por tanto la bodega ajena donde el lector puede remediar sus carencias vitales; muy al contrario, el receptor óptimo debe mantenerse ajeno al material humano y vivencial de la obra, para reparar mejor en su elaboración estética, lo cual parece constituir una idea expresada incluso con reiteración en el planteamiento maduro de Ortega, tal y como ya hemos visto. Sin embargo, las siguientes palabras estarán dedicadas a los emisores literarios, que deben ocultar e incluso depurar esa materia prima en favor de la forma:

Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en el que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea¹³⁹.

Nótese que la actitud de Ortega hacia la cuestión no es la de un preceptista, sino la de un observador de las tendencias que se dan en la literatura, desde las que saca conclusiones e incluso hace predicciones acerca de su desarrollo futuro. Predicciones que tuvieron acierto en lo referente al auge de la poesía pura en el primer tercio del siglo XX.

Esta nueva vida, esta vida inventada previa anulación de la espontánea, es precisamente la comprensión y el goce artísticos. No faltan en ella sentimientos y pasiones, pero evidentemente estas pasiones y sentimientos pertenecen a una flora psíquica muy distinta de la que cubre los pasajes de nuestra vida primaria y humana. Son

¹³⁸ *Ibid.*,pág.53

¹³⁹ *Ibid.*,pág.55.

emociones secundarias que en nuestro artista interior provocan esos ultraobjetos. Son sentimientos específicamente estéticos¹⁴⁰.

Los acontecimientos y emociones primarios o vitales dan lugar a acontecimientos y emociones artísticos o secundarios.

“Pasiones y sentimientos” son elementos que tienen un curioso papel en esta formulación poética marcada por el intelectualismo, aunque se trate de “emociones secundarias”. Una vez entramos en el ámbito de las emociones, resulta francamente difícil distinguir entre las primarias y las secundarias, ya que, en esencia, todas las emociones de la literatura y las artes son ajenas al mundo real, y por lo tanto secundarias, lo que no ha sido obstáculo para que lectores y espectadores de todos los tiempos hayan derramado ríos de lágrimas, dado respingos de miedo o vibrado con el amor (“secundario”, por supuesto) de los personajes ficticios.

Visto que nadie puede sentir algo como secundario, la diferenciación debe venir de la conciencia intelectual del receptor. En otras palabras, lo que se está rechazando es el “contagio psíquico”, dado que “éste es un fenómeno inconsciente y el arte ha de ser todo plena claridad, mediodía de intelección¹⁴¹”. Es decir, se preconiza un lector que sea capaz de eludir la función alienadora del arte. Ortega está internándose en lo que representa quizá uno de los misterios en los que se basa el arte: la capacidad del receptor para implicarse psicológicamente con algo que sabe que no es real.

1.3. Aumento de los objetos del mundo. La fuga de la realidad

Las emociones secundarias de las que hemos hablado en el epígrafe anterior están producidas por “ultra-objetos”, que en un principio debemos identificar con todo ente de ficción. Sin embargo, la relación de este término con el ultraísmo es más que casual:

¹⁴⁰ *Ibid.*,pág. 64.

¹⁴¹ *Ibid.*,pág. 31.

El poeta empieza donde el hombre acaba. El destino de éste es vivir su itinerario humano; la misión de aquel es inventar lo que no existe. De esta manera se justifica el oficio poético. El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente. Autor viene de “auctor”, el que aumenta¹⁴².

De nuevo las palabras de *La deshumanización del arte*, leídas al margen del conjunto de la filosofía de Ortega, pueden inducir al error. Ese “aumento de los objetos del mundo”, junto con un concepto de hermetismo mal entendido, podría relacionarse con el creacionismo, o con la creación de un mundo alternativo poblado de objetos aberrantes. Pero, como va quedando claro, la autonomía del mundo poético preconizado por Ortega se basa en otros aspectos, como el establecimiento de un universo novelesco de relaciones propias.

Lo que sí queda claro es que lo real tiene entrada en la poesía que aquí se describe y se preconiza, aunque se trate de una presencia no deseada. El filósofo acepta la imposibilidad de crear objetos absolutamente desligados del mundo real, y trata de reducir al mínimo esta sujeción:

Se dirá que para tal resultado fuera más simple prescindir totalmente de formas humanas -hombre, casa, montaña- y construir figuras del todo originales. Pero esto es, en primer lugar, impracticable [...] en segundo lugar -y esta es la razón más importante- el arte de que hablamos no es sólo inhumano por no contener cosas humanas, sino que consiste activamente en esa operación de deshumanizar. En su fuga de lo humano no le importa el término *ad quem*, la fauna heteróclita a la que llega, como el término *a quo*, el aspecto humano que destruye. No se trata de pintar algo que sea por completo distinto de un hombre o casa o montaña, sino de pintar un hombre, que se parezca lo menos posible a un hombre, una casa que conserve de tal lo estrictamente necesario para que asistamos a la metamorfosis¹⁴³.

Volvemos a encontrarnos con lo real. No es que la realidad aceche al artista para impedirle la “fuga genial” a la que se refiere el filósofo; es que en dicha fuga la realidad sigue siendo lo principal, y “la fauna heteróclita a la que se llega” es lo de menos. El objeto artístico queda, en definitiva, disminuido.

Por otra parte, desde el momento en que Ortega desea que asistamos a la metamorfosis, es decir, desde el momento en que se toma como punto de partida la

¹⁴² *Ibid.*,pág. 72.

realidad, se está aceptando que tenemos un concepto más o menos claro, o al menos un concepto más o menos operativo dentro del arte, de lo que es la realidad.

El orden de prioridades sería:

- 1º El proceso artístico, la metamorfosis.
- 2º La realidad, el término del que se parte.
- 3º El objeto artístico propiamente dicho.

El proceso de transformación de la realidad que defiende Ortega parece en principio muy reconciliable con lo que expone Salinas en alguno de sus ensayos, aunque podemos adelantar que en la poética saliniana la realidad tiene bastante más importancia en sí misma. Sin embargo, el acto artístico tiene para nuestro poeta un sentido no tanto de creación de un mundo literario hermético como de superación de la realidad sensible:

El poeta absorbe la realidad, pero, al absorberla, reacciona contra ella; lo mismo que el aire se exhala después de pasar por una transformación química en los pulmones, la realidad vuelve al mundo, transformada, en parte, por la operación poética¹⁴⁴.

Y, sin embargo, esa transformación no es, ni mucho menos, una fuga, sino una penetración hacia lo más profundo del objeto. Por emplear un símil de la Física, el arte orteguiano somete al mundo a una fuerza centrífuga, mientras que en el de Salinas actúa sobre él un impluso centrípeto.

1.4. El arte-estanco. Aislamiento respecto de la realidad

En *Ideas sobre la novela*, un libro prácticamente coetáneo a *La deshumanización del arte*, se mantienen puntos fundamentales como la intrascendencia del arte y la evasión de la realidad. El “poder mágico” de la novela es trasladarnos a unas

¹⁴³ *Ibid.*,pág. 64.

¹⁴⁴ Pedro Salinas, *La realidad y el poeta*, Barcelona, Seix Barral, 1976, pág 41. La edición recoge el contenido de unas conferencias pronunciadas por Salinas en la Universidad Johns Hopkins (Baltimore, Maryland) en la primavera de 1937, bajo el título *Reality and the poet in Spanish Poetry*.

coordenadas vitales de espacio-tiempo distintas a las que habitamos: “aislar al lector del horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario”¹⁴⁵.

Encontramos así la paradoja de que solo una parte del viaje que para Ortega constituye el arte aparece dentro de los límites de la obra. El término “a quo” no pretende quedar reflejado, y forma parte de lo que podríamos llamar, tomando prestada la terminología de la moderna Pragmática, el conocimiento del mundo del receptor, con lo cual el término “ad quem”, el objeto artístico propiamente dicho que habíamos colocado en el último lugar de nuestro orden de prioridades, queda en la práctica revalorizado.

Al mismo tiempo, asistimos a ciertos cambios de matiz en el lenguaje empleado por Ortega. La actitud que se reserva al receptor dista mucho del “mediodía de intelección” que debía iluminar el proceso según la obra anterior. Ahora, el lector debe sucumbir en brazos del artista como quien se echa en brazos de Morfeo. El artista es el “divino sonámbulo”, que debe “anestesiarnos para la realidad”, hacernos vivir la novela en “delicioso sonambulismo”¹⁴⁶.

Las palabras de la Poética orteguiana quedan de nuevo matizadas a la luz de su Metafísica. No es que el arte se asocie a una actitud indolente de desinterés hacia los problemas vitales –la activa participación de Ortega en la vida pública revela todo menos una personalidad alejada de las cuestiones de la vida nacional- ; es que el objeto artístico, como objeto irreal, requiere una actitud contemplativa, esto es, no utilitaria. Lo contrario sería un uso desviado del arte, propio de las masas.

Sin embargo, en *Ideas sobre la novela* el filósofo, aparentemente convertido al sentimentalismo de lectores poco avezados, confiesa que “citarnos el título de ciertos libros equivale a nombrarnos una ciudad donde hemos vivido algún tiempo”¹⁴⁷. Vivido, por supuesto, en términos irreales, poéticos. Claro que una existencia secundaria tan autónoma que toma, *de facto*, carta de naturaleza vital y hasta tal punto puede ser rica

¹⁴⁵ La cita convive con otra que ya hemos incluido con anterioridad en estas líneas, según la cual, “la vida es precisamente cotidiana [...] No se puede pretender interesarnos en el sentido novelesco mediante una ampliación de nuestro horizonte cotidiano, presentándonos aventuras insólitas”(Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, OO.CC., op. cit., III, pág. 404). Debemos entender, por tanto, que lo que se está defendiendo es un mundo autónomo que, a su vez, no se salga de lo “cotidiano”.

¹⁴⁶ Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, óp. cit., III, pág. 412.

¹⁴⁷ *Ibid.*, pág. 408.

esta vivencia artística, que puede incluso hacer peligrar en la práctica los límites tan meticulosamente fijados en la teoría. En cualquier caso, Ortega insiste en la compatibilidad de hermetismo y vivencia secundaria unas páginas más abajo, y afirma nuevamente que “nada tiene que ver con esto [con el hermetismo del arte] el que una novela, después de vivida en delicioso sonambulismo, suscite secundariamente en nosotros toda suerte de resonancias vitales”¹⁴⁸.

El arte vuelve a reclamar su lugar como “subrogación de la vida”. Nótese que ahora las novelas no se leen, sino que se viven. Y que ahora no suscitan “emociones secundarias”, sino que suscitan emociones “secundariamente”¹⁴⁹. ¿Secundariamente en el tiempo? ¿En importancia? Como sea, parece claro que la emoción humana ronda la fría formulación orteguiana como el gato al que han echado de casa y busca un portillo por el que colarse.

Acaso parte del desconcierto que en ocasiones crean algunos textos de Ortega está motivado por ideas preconcebidas en el lector, a menudo fruto de una lectura incompleta, de la interpretación radical de algún fragmento, o a una terminología demasiado rotunda que oculta en realidad posturas mucho más matizadas de lo que a primera vista parece. Es el caso de “deshumanización”, “hermetismo” y otros que vamos a tratar de esclarecer a continuación.

García Alonso, tras un recorrido muy completo por esta filosofía, interpreta *La deshumanización del arte* fundamentalmente como una superación del prisma estético establecido por el romanticismo. Parte para ello de un discurso de Ortega sobre la música. Mientras los románticos trataban de producir con sus composiciones un efecto emocional en el receptor, artistas como Debussy o Stravinsky invitan a una actitud contraria, ya que “en vez de atender al eco sentimental de ella en nosotros, ponemos el oído y toda nuestra fijeza en los sonidos mismos [...] un objeto distante perfectamete localizado fuera de nuestro yo y ante el cual nos sentimos puros contempladores”.¹⁵⁰

Así, volvemos una vez más a la idea que alienta y articula toda la disquisición

¹⁴⁸ *Ibid.*,pág. 412

¹⁴⁹ Quizá en el empleo del término “resonancias vitales” se pueda seguir apreciando un rastro del concepto de emoción secundaria como aquella que es un reflejo o un eco de la vital. Pero en cualquier caso el factor “rehumanizador” de estas formulaciones es bastante claro.

orteguiana sobre el arte: la perspectiva. Un objeto percibido desde un punto de vista artístico no ocasiona contagio emocional alguno, aunque en su aspecto externo no tenga por qué diferenciarse del objeto cotidiano. El ultraobjeto del que hablábamos más arriba, que ocasionaba esas confusas “emociones secundarias”, no se define por su naturaleza, sino por el modo de percibirlo.

La deshumanización, en definitiva, no consiste tanto en una alteración de los contenidos del arte cuanto en un desplazamiento de la atención, que abandona aquellos elementos sobre los que se ha concentrado durante generaciones. Del sujeto (sujeto creador que aspiraba a contagiar con su subjetividad al otro sujeto, el receptor) al objeto artístico, que se valora como independiente, como aislado de su referente mundano y sus implicaciones emocionales, esto es, como “hermético”.

Deshumanización y hermetismo quedan, de esta forma, liberados de toda una serie de conotaciones negativas, como frialdad, falta de autenticidad, racionalismo... Se trata, tan solo, del objeto artístico contemplado, no como copia de un original al que se tiende como en el realismo, ni como fuente de estimulación emocional, como en el romanticismo, sino tan solo como tal objeto artístico, independiente y valioso en sí mismo. Hasta qué punto dicha contemplación puede realizarse en ausencia de una vivencia emocional más o menos intensa, parece ser una cuestión no resuelta.

1.5. 1927. El realismo posorteguiano de Ortega

La producción teórica de Ortega suele tener para la crítica su momento de madurez en 1925 con *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela*, y es de hecho en ese momento cuando se da al arte un tratamiento más completo y sistemático. Pero no es definitivo: el feroz antirrealismo de estas obras -sobre todo de la primera- es matizado en otras posteriores casi hasta llegar a ser refutado. Como pasa con las personalidades intelectualmente vivas, Ortega cambia, rectifica o no lo hace, pero sigue adelante. En *El espíritu y la letra*, “*El obispo leproso* novela, por Gabriel Miró” (1927), encontramos a un Ortega un tanto contrito: “Los lectores y el autor deben recordar que hace unos dos

¹⁵⁰ Ortega y Gasset, *Obras Completas*, op. cit. II, pág. 243.

años intenté una definición del género novelesco. Fue opinión casi unánime que yo andaba equivocado de medio a medio”.

Si a 1927 le restamos dos años, nos encontramos en 1925. Aunque las palabras de rectificación solo se hacen extensivas a la definición de novela y no a la generalidad de la reflexión sobre el arte, creemos que evidencian una actitud de autocrítica. La verdadera rectificación viene más adelante:

En suma: el novelista, si se quiere, tiene que copiar la realidad; pero en ésta hay estratos superficiales y estratos hondos a los que aún no había llegado nuestra mirada. Es buen novelista quien posee perspicacia bastante para sorprender estos estratos profundos y la gracia suficiente para copiarlos¹⁵¹.

En este fragmento nos basamos para poner título a este epígrafe, ya que Ortega ha superado su planteamiento por completo, y ha inaugurado él mismo una etapa “posorteguiana”¹⁵² de su formulación. Ahora el objetivo ya no es escapar a la realidad, ni anestesiarnos ni aumentar los objetos del mundo. Se trata simplemente de copiar los objetos, al más puro estilo del realismo decimonónico.

Pero hay diferencias. No se trata del espejo de Stendhal que, puesto al borde del camino, refleja una realidad más o menos asequible a todo el mundo. Se trata de una visión profunda que sigue estando reservada a una élite, uno de los pocos elementos que se ha mantenido inalterado desde las primeras formulaciones.

Sin embargo, y acaso como herencia de la etapa de mayor despego hacia la realidad, Ortega deja a la novela las manos bastante libres. Su concepto de verosimilitud, por ejemplo, conserva mucha independencia respecto al mundo real, pues lo que “suele llamarse inverosimilitud no es un inconveniente en el género novela. Basta con que haya

¹⁵¹ Ortega y Gasset, *Obras Completas*, op. cit. II, pág. 545.

¹⁵² Una etapa posorteguiana que tiene mucho que ver con la “preorteguiana”, si recordamos todo lo dicho en los escritos de principios de siglo acerca de diferentes niveles de realidad y da la capacidad del artista para aprehenderla. Sin embargo, el nuevo rumbo del filósofo parece dejar de lado toda la vena modernista-romántica del artista como ser privilegiado, que ahora se reduce a tener *la suficiente gracia* para copiar esta realidad indomable.

congruencia interna del microcosmos creado por el autor, no la coincidencia del mundo que hay fuera”¹⁵³.

Pero este concepto de verosimilitud es a nuestro juicio una clara consecuencia de esa realidad relacional defendida en la anterior etapa. La obra conserva la suficiente autonomía frente al mundo para establecer su propio sistema de relaciones, que se verifica como válido al margen de las de la realidad exterior a la obra. Así, “la ley primordial del género”, formulada por Ortega, será que “de una u otra manera, con todas las salvedades a que la noción trivial de la verosimilitud obliga, la novela tiene que representar realidades”¹⁵⁴.

No hemos escogido esta última cita solo para reiterarnos en lo ya formulado. En esta frase, la actitud de observador, de testigo más o menos autorizado, por la de legislador. Resulta que en la literatura hay leyes y, por si fuera poco “leyes fundamentales”. Ortega va a ir más lejos en su nueva orientación: será precisamente la existencia de leyes lo que dé entidad y existencia al género:

Probablemente es la novela el único género literario que existe. Lo demás que se escribe no pertenece a género alguno: es pura extravagancia [...] La novela tiene, como el sistema solar, su ley de creación, que, mirada por el revés, enuncia una norma, una pauta¹⁵⁵.

Lamentablemente, Ortega no se extiende en desarrollar la mencionada pauta.

2. EL ARTE ANTE LA REALIDAD. COMPROMISO Y HERMETISMO

¹⁵³ Ortega y Gasset, *Obras Completas, op. cit.* II, pág. 546. Esta definición de verosimilitud se conserva inalterada desde *Ideas sobre la novela* (1925), donde existía un concepto denominado “psicología imaginaria”, según el cual no era preciso que la novela copiara la realidad: “Las almas de la novela no tiene por qué ser como las reales; basta con que sean posibles” (*Ideas sobre la novela, OO.CC., op. cit.* II, 417-418), serían sus palabras.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pág. 546.

¹⁵⁵ *Ibid.*, pág. 545.

2.1 Hombre egregio y hombre masa. Vocación, Circunstancia y azar.

Antes de estudiar las implicaciones más sociales de la doctrina estética orteguiana, nos detendremos un poco en hacer un resumen de sus postulados acerca de las minorías selectas y del hombre-masa, así como de la perfecta coherencia con que estas teorías enlazan con los otros apartados de su sistema, principalmente con su metafísica y su epistemología, aunque también con su Poética. Nuestro guía a lo largo de este recorrido será, sin despreciar otras fuentes, Ignacio Fernández Cámara, que recoge en su obra¹⁵⁶ importantes consideraciones acerca del tema.

La distinta caracterización entre los hombres arranca, paradójicamente, de un problema que nos es común a todos: el choque inevitable entre el yo y la circunstancia que constituye el origen de la vida de todo ser humano. En este punto del discurso del filósofo, la circunstancia ya no se considera como el objetivo de la acción perceptiva o epistemológica, sino que aparece como el medio en el que el yo debe desarrollar sus expectativas, a las que se alude con el término “vocación”. Entre la circunstancia y ese yo ideal se abre paso un tercer concepto del que, acaso, puede depender esa realización del yo en la circunstancia: el azar. Vocación, circunstancia y azar forman un triángulo al que se puede reducir, según nuestro pensador, todas las vidas humanas.

Sin embargo -y es aquí donde empiezan las diferencias- esa vocación no debe confundirse con algo dado al individuo, ni mucho menos con un mensaje místico. La vocación entra, al parecer, dentro del ámbito de la voluntad del individuo, pues constituye la meta vital que este se marca:

Nada califica más auténticamente a las personas que conocemos como la altura de la meta hacia la cual proyectan su vida. La mayor parte rehusa proyectar [...]. Otros ponen su vida a metas de escasa altura, y no podrá esperarse de ellos sino cosas “térre a térre”. Pero algunos disparan hacia lo alto su existencia, y esto disciplina automáticamente todos sus actos y ennoblece hasta su régimen cotidiano. El hombre superior no lo es tanto por sus dotes como por sus aspiraciones¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Ignacio Sánchez Cámara, *La teoría de la minoría selecta en la filosofía de Ortega y Gasset*, Madrid, Tecnos, 1986.

¹⁵⁷ *El Espectador*, 7, Ortega y Gasset, *OO.CC., op. cit.*, II, pág. 664.

Encontramos una relación muy estrecha entre ese predominio de la aspiración sobre el resultado real y el antedicho concepto de azar, ya que este hace que no necesariamente esa aspiración se convierta en un resultado extraordinario y, por contra, es posible que otro hombre sin aspiraciones sí lo alcanzara por un simple golpe de suerte¹⁵⁸.

2.2 Características de la masa

A partir de los principios expuestos, podemos establecer, de la mano de Sánchez Cámara, algunas señas de identidad de la masa espigadas a todo lo largo y ancho de la filosofía de Ortega. El primer lugar común que hay que derribar es el que establece la identificación del hombre egregio con las clases altas y del hombre masa con los trabajadores. Es posible que esta distinción funcione como aceptada en algún momento de su discurso, especialmente en *La rebelión de las masas*; pero hay que aclarar que no se encuentra en el origen de su formulación, en la que establece que en todas las clases sociales hay personas de un gran nivel de autoexigencia y otras, las mas, entregadas a una vida vulgar¹⁵⁹. Hecha esta salvedad, podemos pasar a enumerar las características de la masa.

a) Inercia. Dejar que las cosas pasen solas, dejando que las circunstancias decidan por uno.

b) Falta de reflexión y espontaneidad. Encontramos referencias en *Escritos políticos*¹⁶⁰ y *Artículos (1902-1913)*¹⁶¹.

c) Primitivismo, definido como predominio de lo natural e instintivo sobre lo cultural. Hay que señalar aquí el más que probable influjo de Freud, para quien lo cultural lleva implícito la castración de los instintos¹⁶². Es un rasgo de la masa al que ya

¹⁵⁸ No aclara Ortega, al menos en este punto, en qué consiste esta meta extraordinaria. En cualquier caso, no creemos que se reduzca al triunfo económico o social sin más, ya que toda la exposición en este sentido parece tener una lectura cívica, de aportación a la comunidad.

¹⁵⁹ Ortega y Gasset, *La Rebelión de las masas*, op. cit., IV, pág. 145.

¹⁶⁰ *Ibid.*, X, pág. 437.

¹⁶¹ *Ibid.*, I, pág. 167.

¹⁶² Aunque no constituya objeto de nuestra atención de forma inmediata, este rasgo del hombre-masa nos será de gran utilidad cuando abordemos el estudio de *El profesor inútil*, de Benjamín Jarnés, la segunda de las novelas publicada bajo el signo de *Nova novorum*. La valoración, extremadamente

nos hemos referido en un apartado anterior. Aunque Sánchez Cámara no llega a mencionarlo, ya hemos tenido ocasión de ver cómo este es uno de los rasgos que de forma más definitiva imposibilita al hombre masa para disfrutar del arte, y especialmente del arte más novedoso, ya que el goce estético se basa precisamente en un uso antinatural de la perspectiva y la atención. A esta sumisión a lo natural se añade la sumisión a hábitos perceptivos inducidos por los lugares comunes establecidos por toda tradición instituida.

d) Irracionalidad. A la masa no se la convence con discursos racionales.

e) En *La rebelión de las masas*, el hombre vulgar aparece también definido en su falta de originalidad, es el hombre común, en el peor sentido de la palabra, “[E]s el hombre en cuanto no se diferencia de otros hombres, sino que repite en sí un tipo genérico”¹⁶³. Esto puede muy bien relacionarse con lo que diremos sobre la tipología en otra parte de este estudio. Podemos extraer la conclusión, al menos provisional, que a un ser tipológico le corresponde de forma análoga una literatura igualmente tipológica. Sin embargo, también se hablará en próximas páginas de la necesidad de crear una tipología novedosa, lo que, por otra parte, no la eximiría de ser tipológica. Por lo que se refiere al estudio de *Víspera del gozo*, podemos adelantar con seguridad que todos los personajes de las diferentes narraciones que componen la obra responden a un tipo; pero de la misma manera podemos aseverar que ese tipo empieza -y probablemente termina- dentro de la novela en la que se forja, y constituye un ejercicio de creación del tipo como el que se postula en los textos estéticos de 1927.

e) El hombre masa es además sensible a una serie de parámetros psicológicos establecidos por la circunstancia, es decir, por las características de la vida moderna en la que se desenvuelve su vida. El progreso científico-técnico de los años treinta modificó negativamente, a juicio de Ortega, su forma de pensar en algunos aspectos, a saber:

La impresión de la facilidad de la vida (derivada del progreso). El juicio es, cuando menos, discutible, ya que incluso décadas después el progreso no evita que la vida sea a veces bastante difícil.

positiva, que en ella se hace de lo instintivo y natural como guía vital muy superior a la cultura será un importante punto de fricción con la teoría orteguiana, que intentaremos suavizar en su momento.

¹⁶³ *Ibid.*,pág. 145

La autocomplacencia. El hombre masa está contento de sí mismo, no percibe la necesidad de cambiar ni de mejorar.

La acción directa. Cuando la masa actúa, lincha. Le resulta un tanto ajena la participación social a través del juego político. Sánchez Cámara encuentra también en el texto orteguiano una implicación sexual: las relaciones carnales quedan reducidas a sus más exiguos trámites. Es un punto que tendremos en cuenta a la hora de tomar en consideración el papel de la sexualidad en estas novelas. Podemos adelantar que en *Víspera* el fenómeno es el opuesto: del juego sexual se privilegian precisamente los prolegómenos, y se nos hurta, por contra, esa realización tan brusca que Ortega señala en las masas.

Como contrapunto a este panorama, sigue Sánchez Cámara exponiendo las características del hombre superior o egregio.

a) Autodisciplina. “El hombre que se impone a sí propio una disciplina más dura y unas exigencias mayores que las habituales en el contorno se selecciona a sí mismo” ¹⁶⁴

La pertenencia a la clase dominante no está, por consiguiente, ligada a la clase social, al menos en la teoría. Nótese que esta “autoselección” no depende del éxito social, ni de ningún tipo de resultado que se derive de esta autodisciplina. Como ya hemos dicho los resultados dependen del azar.

b) Predominio de lo cultural sobre lo social, de la reflexión sobre la espontaneidad, rasgo opuesto al primitivismo propio de la masa.

c) Menos libertad. Los actos del hombre egregio son más necesarios en el sentido filosófico de la palabra, es decir, menos contingentes o caprichosos.

d) Soledad. La incompreensión de las masas obliga a este ser especial a vivir y actuar al margen de la masa, cuando no decididamente contra ella.

e) Eludir la orgía.

Cabría resumir las dos actitudes vitales más antagónicas que existen diciendo que para la una -la noble, la exigente- el ideal de la exigencia es no abandonarse, eludir

¹⁶⁴ *El deber de la nueva generación argentina*, en *Artículos*, 1924, Ortega y Gasset, *OO.CC.*, *op. cit.*, III, pág. 257.

la orgía, al paso que para la otra -la popular- vivir es entregarse a la emoción invasora y buscar en la pasión, el rito o el alcohol, el frenesí o la inconsciencia¹⁶⁵.

Encontraremos ocasión de sacar partido a este ideal de contención con que Ortega identifica el modelo vital de esta moderna aristocracia, sobre todo, cuando abordemos *El profesor inútil* de Benjamín Jarnés. Pero desde el punto de vista teórico que tenemos ahora, es preferible fijarse en el término empleado para referirse a la “emoción invasora”, dos palabras que parecen resumir la postura opuesta diametralmente al ideal de goce estético de los nuevos tiempos.

2.3 Actuación política de la élite. La “ausencia de los mejores”

De todo lo anterior se desprende que en el modelo social orteguiano es la minoría de los egregios la que debe en todo momento llevar las riendas de la comunidad, aunque una vez se lee con atención y de forma más o menos completa, vemos que tal modelo no implica que esta minoría se haga con el poder de manera tiránica o violenta, y que tampoco se identifica con el fascismo, con el que tantas veces se ha emparentado injustamente a Ortega. Como vamos a ver a continuación, nuestro filósofo es capaz de conciliar esta consideración tan negativa de las mayorías con la democracia.

Empezaremos por aclarar que la principal función de la élite rectora es la ejemplaridad, es decir, debe servir como modelo a una masa que, caracterizada por la docilidad, debe asumir a los egregios como seres modélicos, lo cual tiene dos consecuencias: el reconocimiento de esta aristocracia como guía social, y el intento -de entrada vano- de imitarles, lo que ocasionará alguna incorporación -por supuesto minoritaria- al grupo de los autoelegidos. Pero en ningún momento se trata de convertir en bloque a las masas a un ideal superior, punto en el que el planteamiento orteguiano difiere sustancialmente de lo que Pedro Salinas escribirá acerca de las minorías y las mayorías —este, sin embargo, desde un punto de vista menos político y más artístico y cultural, casi educativo- durante su exilio americano en los años cuarenta, y que revisaremos más adelante.

¹⁶⁵ Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, O.O.C.C., op. cit. III, 396.

Sin embargo, este ejercicio de control de la sociedad no debe en principio ejercerse desde las instituciones gubernativas. Ortega deja muy claro que, salvo en situaciones excepcionales motivadas por algún tipo de urgencia nacional, la élite no debe ocupar el poder. La razón se desprende de un postulado que recogemos en otro lugar de su discurso político: “No hay salud política cuando el Gobierno no gobierna con la adhesión activa de las mayorías sociales”¹⁶⁶. El gobernante, por lo tanto, está sujeto a una coincidencia forzosa con las masas y, en cierto modo está más cerca de este grupo que de los mejores. En otras palabras, si la élite ocupara el poder, por supuesto cumpliendo con el principio, imprescindible para que exista salud social, de satisfacer a las mayorías, automáticamente dejaría de ser élite.

¿Cuál es, entonces, el sentido de la misión de los nobles? Se basa en el otro sentido del término “ejemplaridad” que recordábamos más arriba. Debe influir positivamente en la masa, suponemos que a través de una labor cultural y educativa que no se detalla, para que esta, a su vez, exija estos cambios a las instituciones del Gobierno. Los gobernantes desarrollan un papel muy secundario en este esquema, acorde con las palabras del filósofo para quien la política era “una faena de segunda clase”, reservada a una especie un tanto híbrida, pero en todo caso más cercana a la masa que a la élite.

Esta es la base teórica del proceso que vamos a revisar a continuación, y que llevó a Ortega de una etapa de mayor compromiso con la actividad política, a través de medios de comunicación como *El Sol*, de amplio alcance y notorio compromiso ideológico, a otra en la que su actuación se vuelve menos política y más cultural, y se dirige a un reducido núcleo de personas ubicadas, según él, en los lugares más estratégicos de la intelectualidad, actitud que se corresponde con la época de la fundación de la *Revista de Occidente*.

¹⁶⁶ “Sobre el fascismo” en *El espectador*, Ortega y Gasset, *OO.CC., op. cit.*, II, pág. 504. Esta adhesión de las mayorías sociales sería, sin embargo, aplicable a los movimientos fascistas, al menos en el instante de su encumbramiento al poder. No olvidemos el arrollador triunfo de Hitler en las elecciones alemanas de 1933 y en el *Anchluss* austriaco de 1939, o la multitudinaria marcha fascista hacia Roma en 1922, colofón de sucesivos ascensos electorales del partido de Mussolini. En el instante en que escribe Ortega, fascismo y mayorías no son, ni mucho menos, términos antónimos, como se desprende de la lectura de *La rebelión de las masas*, donde el fascismo es definido como “un típico movimiento de hombres masa” (pág 146).

Recogeremos también una consecuencia implícita de las ideas expuestas: valores de la nueva concepción del arte como la intrascendencia o el hermetismo, de los que hemos hablado ya, no se corresponden en la esfera política con una renuncia por parte de estas élites a influir en la sociedad, e incluso a tomar sus riendas. Trataremos de explicar la paradoja un poco más abajo, pero anticipamos que son precisamente esas condiciones de autosuficiencia inmediata respecto a lo real, que tanta confusión siembran en las masas, lo que dota a este arte de su importancia práctica: el disfrute de este arte nuevo va a constituir, más que nada, un modo de identificación de los contempladores o egregios, en definitiva, de la minoría rectora.

Pero antes de ir a ver en qué pasos prácticos se traduce este camino ideológico de Ortega, sobre todo en lo concerniente a la presencia práctica en la vida pública, daremos un salto en el tiempo para contemplar la interpretación que hace el filósofo del fracaso de toda una teoría montada para tratar de explicar y mejorar una sociedad que, dolorosamente partida en dos, se precipita inexorablemente al abismo de la guerra civil. Dos de sus obras, *España invertebrada* (1922) y *La rebelión de las masas* (1929)¹⁶⁷, procuran dar cuenta de este fracaso, cuya responsabilidad parecen repartirse las masas y las élites. Es curioso ver cómo en el segundo de estos libros, escrito en un momento de honda crisis económica y política, al final de la dictadura de Primo, más cerca de los años treinta y, por tanto, de la radicalización política que acompañaría a la República ya desde sus primeros tiempos, y que tendrá su primera manifestación armada en la Revolución de 1934, las culpas recaen más sobre el pueblo, mientras que en el primero de los libros, redactado en un momento de mayor calma y prosperidad como lo fue la España de entreguerras y la Restauración, se responsabiliza de los problemas sociales a esa minoría rectora, que no sabe prever en sus virtudes y transmitir las al pueblo. Es la ausencia de los mejores, que da título a un capítulo del libro:

Las épocas de decadencia son las épocas en las que la minoría directora de un pueblo -la aristocracia- ha perdido sus cualidades de excelencia, aquellas precisamente que ocasionaron su elevación. Contra esa aristocracia ineficaz y

¹⁶⁷ *La rebelión de las masas* empezó a publicarse en el periódico *El Sol* a partir de 1926, de forma coetánea a *Víspera del gozo* o *El profesor inútil*. Con posterioridad le añadirá su famoso “Prólogo para franceses”, fechado en 1937.

corrompida se rebela la masa justamente. Pero, confundiendo las cosas, generaliza las objeciones que aquella determinada aristocracia inspira y, en vez de sustituirla con otra más virtuosa, tiende a eliminar todo intento aristocrático. Se llega a creer que es posible la existencia social sin minoría excelente, más aún; se construyen teorías políticas e históricas que presentan como ideal una sociedad exenta de aristocracia. Como esto es positivamente imposible, la nación prosigue aceleradamente su trayectoria de decadencia¹⁶⁸.

El fragmento es muy interesante por lo que parece tener de condescendencia hacia la masa; pero solo para reafirmar al final, con más fuerza, sus teorías elitistas. La alusión a la revolución soviética, sucedida tan solo cinco años antes, se deja sentir muy claramente a través de unas palabras en apariencia muy generales. Con ellas, Ortega parece estar sujetando el último cabo suelto de su teoría: qué hacer si la élite se corrompe. Y la respuesta es clara y firme: en ese caso debe ser sustituida por otra élite, nunca por el propio pueblo.

Si sabemos leer entre líneas, encontramos una fuerte contradicción con lo formulado por él mismo con posterioridad. Si la élite no debe ocupar directamente el gobierno ¿contra quién se está rebelando “justamente” la masa en el ensayo de 1922? Acaso asistimos a una trampa del filósofo: su idea original era ver ocupado el poder por los egregios de forma directa a través de las instituciones; pero ese intento fracasa, y es entonces cuando articula su influencia sobre la sociedad a partir de otros resortes, como pueden ser la cultura y el arte, lo que se corresponde con el modelo propuesto en *La rebelión de las masas*, donde la influencia de la minoría rectora se ejerce de forma indirecta. Tal cambio de estrategia coincidirá con la nueva dirección que toma su vida pública hacia 1925, como veremos en el siguiente apartado.

2.4. Actividad política de Ortega. Función del intelectual y del artista

Después de un recorrido más o menos teórico sobre el valor y sentido de la masa en la filosofía de Ortega, intentaremos revisar a grandes rasgos en qué consistió la actividad social o política del filósofo, y cuál fue el papel que desempeñó en ella la literatura y el arte. Iniciaremos este camino con un poco de arqueología. En *La ciencia*

¹⁶⁸ *España Invertebrada*, en *Obras Completas*, op. cit., III, pág. 97.

romántica, fechado en 1906¹⁶⁹, se afirma que el literato “no es otra cosa que el encargado en la república de despertar la atención de los desatentos, hostigar la modorra de la conciencia popular con palabras agudas e imágenes tomadas del mismo pueblo para que ninguna simiente quede vana”.

Aquí tenemos a un futuro filósofo de las élites preconizando una literatura para el pueblo. Encontramos no obstante esbozos de su formulación futura en esas “palabras agudas e imágenes”, lo que apunta a una literatura altamente elaborada y de carácter simbólico y metafórico. Pero nótese que se trata de imágenes “tomadas del mismo pueblo”, con lo que Ortega parece acercarse a los demófilos de principios de siglo.

Pero no nos engañemos; aunque se defiende una literatura para el pueblo, no se trata de una literatura “del pueblo”. Existe, presidiendo el proceso, la figura ineludible del literato, quien toma la “materia prima” del pueblo, la elabora, la vierte en palabras agudas e imágenes y se la devuelve, ya muy otra, “para que ninguna simiente quede vana”.

Parece que el símil final alude a una función educativa del arte o, más bien, una función patriótica a través de la educación, ya que el poeta está sirviendo a la república en última instancia. Ortega se sitúa más bien en un populismo ilustrado que en una arte romántico de exaltación del pueblo o, menos aún, de revolución o reforma social.

En cualquier caso, no deja de resultar llamativo que el “artista-despertador” de 1906 se haya convertido en el “artista-anestesista” de 1925. Pero tal vez al final de este epígrafe podamos encontrar un trasfondo común que integre ambas etapas en una evolución coherente.

La historia de la actividad política del joven Ortega empieza, como vemos, hacia principio de siglo. Sus artículos entre 1906 y 1909 son muy comprometidos con el ideal socialista, y defienden la politización de la intelectualidad a la vez que la europeización del país¹⁷⁰. El 15 de octubre de 1909 pronuncia una conferencia titulada “Los problemas nacionales y la juventud”, en el agitado clima de la Semana Trágica, en la que vuelve a pedir a los intelectuales que abandonen “su apartamiento de los problemas políticos”. En

¹⁶⁹ Ortega y Gasset, *Obras Completas*, op. cit. II, pág. 38.

1913, en las puertas de la Gran Guerra, Ortega parece llegar al momento climático de su periodo más comprometido con la actividad política. En 1914 funda, junto con otros intelectuales, la Liga de Educación Política, cuyo órgano de pública expresión es el semanario *España*¹⁷¹, que más adelante quedará en poder de sectores más politizados, afines al Partido Reformista, como Azaña¹⁷², o al Partido Socialista, como Araquistáin. En cualquier caso, Ortega abandona esta línea de acción en 1916 con el lanzamiento en solitario de *El Espectador*, en cuya presentación deja muy claro el carácter apolítico de la revista: “*El Espectador* tiene, en consecuencia, una primera intención: elevar un reducto contra la política, para mí y para los que comparten mi voluntad de pura visión, de teoría”¹⁷³.

Sin embargo, Ortega será arrancado de su retiro teórico y apolítico el año siguiente. 1917 es un momento de gran tensión para nuestro país: El auge industrial provocado por las exportaciones en el contexto de la guerra europea ha provocado una enorme inflación que, al no verse acompañada del consiguiente aumento de salarios, provoca violentas huelgas que convergen en una gran huelga general encabezada por la CNT y la UGT. El Ejército se encarga de reprimir la huelga, lo cual no impide que una parte de este organice su propia protesta. Es el caso de las “Juntas de Defensa de Artillería”, una especie de sindicato militar clandestino cuyas reivindicaciones se centran en una reforma del sistema de ascensos. En el artículo “Bajo el arco en ruinas”¹⁷⁴, Ortega toma como pretexto la rebelión de este sindicato militar para reivindicar la convocatoria de una Asamblea Constituyente. En seguida abandona el periódico vinculado a su familia

¹⁷⁰ Este es uno de sus más fuertes puntos de fricción con Unamuno, que para esta época se atrinchera en posiciones “casticistas”.

¹⁷¹ López Campillo (pág. 45) nos da fe del, según sus propias palabras, “portentoso” éxito del primer número, con 50.000 ejemplares. No olvidemos que la *Revista de Occidente* en su etapa anterior a la guerra civil no superó jamás los 3.000 ejemplares, la mitad de los cuales se distribuían en Hispanoamérica.

¹⁷² En un artículo de 1924 en *España*, que, aunque publicado sin firmar, es atribuido por Marichal a Azaña, se critica agriamente el escaso compromiso político de Ortega y su Liga en estos años. Se recoge en Azaña, *OO.CC.*, I, págs LXIX y LXX.

¹⁷³ Ortega y Gasset, *Obras Completas*, op. cit. II, pág. 17.

¹⁷⁴ *El Imparcial*, 11 de junio de 1917.

y, en sociedad con el industrial vasco Urgoiti, funda *El Sol*¹⁷⁵. No obstante, la línea política que se expone en el nº 7 de la publicación parece de nuevo muy poco comprometida, equidistante de la “demagogia” de izquierdas y de la “reacción” derechista. Se expresa la esperanza en una España mejor, para lo cual es precisa la elevación de las “potencias espirituales” de los ciudadanos, en especial, de la inteligencia. Según la declaración de intenciones de la publicación: “Todo español está muy especialmente obligado a ser mañana más inteligente que hoy, a avergonzarse de sus prejuicios, de sus tópicos de sus cegueras y de sus angosturas mentales”¹⁷⁶, lo cual ciertamente nos recuerda las pretensiones pedagógicas de cierto regeneracionismo finisecular.

Un programa, por tanto, más cultural que político, que sin duda sería nuevamente tachado de tibio por Azaña. Pero hay un factor que resulta importante para nuestro estudio: es un programa que implica la participación del pueblo. Evelyné López Campillo¹⁷⁷ hace coincidir la aparición de *Revista de Occidente* en 1923 con un momento de fracaso para la intelectualidad que, desde la época anterior intentaba actuar políticamente desde el parlamentarismo, bajo la bandera de los partidos republicanos, muy postergados por los electores en las elecciones previas a la dictadura (1920 y 1923). Para ella, la aparición de *Revista de Occidente* forma parte de un cambio de estrategia:

Ocurre como si la experiencia hubiese reducido la ambición de Ortega quien, al principio, intentaba renovar la vida política española por medio de un instrumento cultural, en colaboración de hombres politizados, y ahora, se contenta con ejercer una influencia en el cuadro más restringido de los medios intelectuales inquietos¹⁷⁸.

“Reducción” es, creemos, la palabra clave. De los 50.000 ejemplares de *España* a los 3.000 de la *Revista de Occidente*, situados “estratégicamente”, según López Campillo “en las ciudades universitarias (estudiantes y profesores) y entre los elementos más

¹⁷⁵ En 1920 se publica, como folletón en *El Sol*, *España invertebrada*, una sistematización de sus anteriores artículos políticos que intenta explicar la crisis nacional de 1917.

¹⁷⁶ Ortega y Gasset, *Obras Completas*, op. cit., X, pág. 368-369.

¹⁷⁷ *La revista de Occidente y la formación de minorías*, Madrid, Taurus, 1972.

¹⁷⁸ *Ibid.*, pág. 55-56.

abiertos de las profesiones liberales”¹⁷⁹. En definitiva, la fundación en 1923 de la publicación orteguiana por excelencia nace ya con una clara pretensión minoritaria.

Una vez realizado este breve recorrido por las aventuras políticas de Ortega, volvamos a comparar los dos momentos más alejados en el tiempo, 1906 y 1925:

El arte nos salva -pensaba Schopenhauer- de esta conciencia individual con que vivimos ordinariamente [...] nos ayuda a emerger el arte, nos levanta hasta esa “conciencia mejor” en que dejamos de ser individuos y contemplamos sólo los amplios e inmutables estados del alma universal¹⁸⁰. ¿Tiene los nuevos poetas esa idea sobreexistencial y salvadora del arte, esa intención metafísica en su elaboración de la belleza? No ciertamente [...] ¿Ven acaso en la poesía una fuerza humana o, mejor dicho, nacional, propulsora del ánimo, forjadora de bronceos ideales, educadora del intelecto [...] empolladora del porvenir? [...] Tampoco¹⁸¹.

Se defiende sin duda una novela trascendental, comprometida con la nación. Y, como adelantábamos, el salto respecto a las tesis de 1925 no es tan mortal como parece: las estrategias han cambiado más que los objetivos. El planteamiento persistente es que una clase rectora y dominante ha de hacerse cargo de la masa:

Durante siglo y medio el “pueblo”, la masa, ha pretendido ser toda la sociedad. La música de Stravinsky o el drama de Pirandello tienen la eficacia sociológica de obligarle a reconocerse como lo que es, como “sólo pueblo”, mero ingrediente, entre otros, de la estructura social, inerte materia del proceso histórico, factor secundario del cosmos espiritual. Por otra parte, el arte joven contribuye también a que los “mejores” se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra los muchos¹⁸².

Tanto en 1906 como en 1925 la minoría debe ponerse al frente de la sociedad. En el primer caso, el pueblo es la “hueste” que esa élite rectora aspira a poner al servicio de la nación (o de lo que ella considera que es bueno para la nación), mientras en el segundo, el pueblo es el enemigo al que hay que someter. La postura de 1925 es más pesimista y radical, ya que el pueblo parece haberse revelado como indócil, haciendo

¹⁷⁹ *Ibid.*, pág. 66.

¹⁸⁰ A la presencia de Bécquer en el joven filósofo, antes señalada, se suma ahora la del idealismo de los románticos alemanes, de los que Schopenhauer fue punto de referencia. Pero de la vaga fusión de estos filósofos con la armonía natural de estos románticos, Ortega está sacando consecuencias sociales: “conciencia individual” no se opone ya a Espíritu Universal, sino a “conciencia nacional”.

¹⁸¹ “La ciencia romántica”, Ortega y Gasset, *Obras Completas, op. cit.* I, pág. 50.

perder al domador toda esperanza de sentarle la silla y el estribo y solo aspirar ya a encerrarlo en el establo.

Sin embargo, López Campillo hace un juicio un poco más matizado acerca de la actitud de nuestro filósofo hacia el pueblo:

Uno de los puntos interesantes del aporte de Ortega es la redefinición de la “función” del intelectual: el “selecto” no quiere tratar con los inferiores, siquiera para dominarlos. Quiere relacionarse con sus iguales, únicos capaces, potencialmente, de superarle, luego productores de esimulación intelectual. El intelectual se define pues por el rechazo de ciertas “funciones” que, hasta entonces, se confundían con su personaje (jefe, salvador, guerrero, político...) y también por la afirmación de una “misión”, la de preservar la inteligencia¹⁸³.

No se trata, pues, de dominarles; más bien parece que se trata de aislarse de ellos, de mantener la cultura como un tesoro solo apto para unos pocos privilegiados, capaces de disfrutarla. El pueblo queda pues, más que postergado, excluido de la formulación sociológica orteguiana.

También Salinas tiene conciencia de que participa en una tendencia artística de recepción minoritaria, aunque su postura hacia el público parece un tanto diferente. Durante las citadas conferencias de Baltimore durante la primavera de 1937, es decir, cuando hacía mucho tiempo que la novela deshumanizada y la poesía pura habían dejado paso a la politización y la rehumanización, y España estaba ya en plena guerra civil, Salinas, en el contexto de sus disquisiciones sobre Góngora y refiriéndose al arte concebido para las minorías, afirma que “la esperanza es que el arte innovador vaya creándose su propio público, vaya consiguiendo zonas de buena voluntad e inteligencia en la vasta masa anónima del público general”¹⁸⁴.

Lo primero es señalar cómo Salinas no da por muerto ese “arte nuevo” cuya acta de defunción suele fijarse en el ensayo *Nuevo Romanticismo* de 1930, y cómo emplea un término “masa”, coincidente con el discurso orteguiano; pero la actitud hacia esta masa es muy diferente en ambos pensadores. Mientras Ortega simplemente aspira a separar el

¹⁸² Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, op. cit. pág. 50.

¹⁸³ López Campillo, op. cit. pág. 116.

¹⁸⁴ Pedro Salinas, *La Realidad y el poeta*, op. cit. pág. 158-159.

grano de la paja, a identificar entre la masa a los miembros de la minoría, Salinas desea ampliar esa minoría, extenderla a expensas de la masa con una pretensión casi pedagógica.

Vuelve sobre el tema Salinas en un artículo de *El defensor*¹⁸⁵, donde el papel de la minoría literaria es de nuevo reivindicada frente a la literatura de consumo orientada al éxito editorial, aunque al mismo tiempo su función y su importancia son matizadas. Para Salinas, la minoría literaria es la fuerza que hace progresar el arte, el ámbito donde tienen lugar unas novedades que, a su debido tiempo, podrán ser gozadas por las mayorías:

Sirve de este modo la minoría como trampolín: en su reducida tabla el artista solitario de un día, se afirma y toma impulso para iniciar el prolongado salto por el aire de los años, el brinco que le hará caer en el centro de la humanidad del mañana¹⁸⁶.

De la misma manera, otras manifestaciones del mismo artículo tienden a presentar una visión reconciliada de las minorías y las mayorías, como “vísceras del mismo cuerpo humano que tienden al mismo propósito, la progresiva iluminación y enriquecimiento de estas pobres almas de los hombres para mayor gloria de Dios y de sus criaturas”¹⁸⁷. Como se ve, Salinas coincide con la visión sociológica orteguiana, que divide a los receptores artísticos en mayorías y minorías, e incluso comparte en cierta forma el juicio acerca del papel rector de ésta; pero su actitud ante el problema es mucho más conciliadora.

Las manifestaciones posteriores del pensamiento poético orteguiano se centran más en la regulación del contenido trascendente de la novela. No insistiremos en la total proscripción de ese ingrediente en *La deshumanización del arte*; sí nos referiremos a la postura de *Ideas sobre la novela* que, a nuestro juicio, incluye nuevos elementos. En primer lugar, se diagnostica que “nace muerta toda novela lastrada con intenciones trascendentales, sean estas políticas, ideológicas o satíricas”¹⁸⁸.

¹⁸⁵ *La gran cabeza de turco de la minoría literaria* apareció por vez primera en la revista mexicana “Cuadernos americanos” (XXIV, nº 6, nov-dic, 1945, pág. 204-232 y XXV, nº1, ene-feb 1946, pág. 246-268), y fueron publicados en *El defensor* (Bogotá 1948), aunque su difusión fue mínima debido a la situación política derivada del “bogotazo” colombiano. Hoy se puede consultar en *La responsabilidad del escritor*, Barcelona, Seix Barral, 1964.

¹⁸⁶ *La responsabilidad del escritor*, Barcelona, Seix Barral, 1976, pág. 185.

¹⁸⁷ *Ibid.*, pág. 188.

¹⁸⁸ *La deshumanización del arte. OO.CC, op. cit.*, I, pág. 411.

Ortega respalda su teoría con una explicación de aspecto científico: el lector tiene que reenfocar continuamente su “órgano receptor” de lo real a lo ficticio. Esta postura se matiza –aun cuando sigue siendo muy difícil de defender- unas páginas más adelante, al reconocer que “dentro de la novela cabe casi todo: ciencia, religión, arenga, sociología, juicios estéticos... con tal de que todo ello quede, a la postre, desvirtuado y retenido en el interior del volumen novelesco”¹⁸⁹.

La clave del problema consiste en la distinción entre contenido trascendente e intención trascendente. Es ésta última la que no funciona -a su juicio- en la novela. Sin embargo, Ortega no nos revela la receta para “desvirtuar” esos contenidos trascendentes, para que no escapen de la novela¹⁹⁰. Y, si no queremos que actúen, ¿para qué incluirlos? ¿Y qué tipo de contenido trascendente es el que no trasciende?

Ortega no solo es incapaz de impedir que la realidad entre en la novela sino que tampoco parece hallar la forma de que la novela no actúe en la realidad, y ambas cosas se acaban mezclando como una bolsita de infusión sumergida en agua hirviendo.

Plantea Ortega el hermetismo de la novela también en la dirección inversa, es decir, en cuanto al influjo de la realidad exterior en la novela. La cuestión se aborda en un artículo coetáneo a *La deshumanización*, titulado “Arte en presente y en pretérito”, en el que defiende que es “ilusorio creer que la situación artística de hoy -o de cualquier época- depende solo de factores estéticos. En los amores y odios del arte intervienen todo el resto de las condiciones espirituales del tiempo”¹⁹¹.

Nos encontramos, en suma, con un Ortega que cambia y evoluciona, pero siempre en torno a unas directrices más o menos permanentes. El resultado final de su reflexión parece ser la defensa de un arte libre de contenidos trascendentes, pero con una fuerte misión trascendente en la sociedad. Permítasenos repetir esas palabras de 1925 que son casi un manifiesto:

¹⁸⁹ *Ibid.*,pág. 418.

¹⁹⁰ Esa trascendencia podría incluso escapar al control del autor e ir más allá de sus intenciones. Si un autor ateo incluyó en una novela un sermón de día de Corpus, por ejemplo, dirigido a los personajes, ¿qué podría hacer para impedir que los lectores quedasen también aleccionados sobre la materia e incluso que creyeran en la Eucaristía?

¹⁹¹ Ortega y Gasset, *Obras Completas, op. cit.* I, pág. 427.

A mi juicio, lo característico del arte nuevo, “desde el punto de vista sociológico”, es que divide al público entre estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden. Esto implica que unos poseen un órgano¹⁹² de comprensión negado, por tanto, a los otros, que son dos variedades distintas de la especie humana. El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo.

[E]l arte joven contribuye también a que los “mejores” se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra los muchos¹⁹³.

De algún modo y como ya apuntábamos, el arte recupera aquí el valor que Ortega le atribuía en sus escritos de juventud: despertar las conciencias; pero hay dos variaciones sustanciales. Una literaria: la acción trascendente de la literatura ha pasado del contenido a la forma, ya que es a través de ésta o, mejor dicho, de su capacidad de interpretarla, como el ser superior toma conciencia de su misión social. La segunda es extraliteraria: ya no se trata de que “ninguna simiente quede vana”, como en 1906, sino de que fructifiquen aquellas simientes que realmente merecen la pena.

Este arte, que ha depurado todo contenido trascendente, encuentra precisamente en la pureza de su forma deshumanizada y en su hermetismo frente a lo real los resortes para actuar sobre la sociedad. Visto que el arte de Ortega marcha hacia alguna parte, conviene volver al texto de 1925 para descubrir la meta última de esa actuación histórica:

Se acerca el tiempo en que la sociedad, desde la política del arte, volverá a organizarse, según es debido, en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares. Todo el malestar de Europa vendrá a desembocar y curarse en esta nueva y salvadora escisión. La unidad indiferenciada, caótica, informe, sin arquitectura anatómica, sin disciplina regente en que se ha vivido por espacio de ciento cincuenta años¹⁹⁴ no puede continuar. Bajo toda la vida contemporánea late una injusticia profunda e irritante: el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres¹⁹⁵.

¹⁹² La presencia o ausencia de un órgano no sólo marca diferencias en el terreno de lo literario, sino también de lo político. En *España invertebrada* se afirma que sólo los castellanos tenemos órganos adecuados para concebir España.

¹⁹³ *La deshumanización del arte*, op. cit. pág. 50.

¹⁹⁴ Si a 1925 le restamos 150 años nos encontramos en 1775, es decir, poco antes de la Revolución Francesa, lo cual casa con el hecho de que sea una aristocracia (del griego *aristoi*= los mejores) lo que setá preconizando, frente a una democracia. Sin embargo, ni puede decirse que la Revolución Francesa dio paso a la democracia (sino al gobierno de una nueva “aristocracia burguesa”), ni parece que Ortega esté defendiendo una aristocracia basada en la sangre, sino en la capacidad de interpretar el arte nuevo.

¹⁹⁵ *La deshumanización del arte*, op. cit. pág. 15.

Así pues, no solo estamos hablando de un arte trascendente, comprometido con la realidad, sino que se le supone un poder transformador enorme, sin precedentes en la historia de la literatura. No se trata de un arte que acompaña y apoya los sucesos históricos; se trata del germen de los cambios, de la cartilla donde los “hombres egregios” van a aprender su “misión”.

Estamos, por lo tanto, ante una literatura en el fondo tan politizada como la del XIX, en la que se distinguían claramente escritores conservadores (Pardo Bazán, Pereda...) y liberales (Galdós), con la salvedad de que mientras el realismo era un arma que los dos bandos podía esgrimir, el arte nuevo de Ortega está monopolizado por el bando de los “egregios”, que son, a su vez, los únicos receptores potenciales. Mientras la literatura del XIX tenía una función proselitista, es decir, intentaba convencer a nuevos adeptos, el arte nuevo de Ortega renuncia a esa posibilidad de expansión fuera de su bando, porque los “vulgares” quedan fuera del circuito de la comunicación literaria¹⁹⁶.

Estamos, por otra parte, ante un hecho insólito. Nunca antes una literatura comprometida con el cambio social había renunciado al realismo o, mejor dicho, al contenido realista, como medio de dar una versión de la realidad en beneficio de la forma. Y es de ésta de lo que vamos a hablar a continuación. Después de habernos referido ya al concepto de realidad y a la actitud hacia la misma, vamos a estudiar la herramienta para actuar en ella.

3. TÉCNICAS Y RECURSOS PARA ACTUAR SOBRE LA REALIDAD. EL “REALISMO ORTEGUIANO”

3.1.El tema

Es prácticamente imposible hallar nuevos temas¹⁹⁷.

Ortega empieza por constatar el agotamiento temático de la novela en general de cara a la producción de nuevos temas. Sin embargo, debemos considerar que los mismos

¹⁹⁶ Esto es así desde el momento en que no se plantea buscar nuevos adeptos, sino “descubrir” a los que de alguna manera ya lo son de antemano. Sin embargo, esta función de descubrimiento ya es proselitica, desde el momento en que aumenta el número de seguidores.

¹⁹⁷ *Ideas sobre la novela, op. cit.* III, pág. 38.

temas se vienen repitiendo en la literatura occidental desde el mundo clásico, sin que ello haya sido nunca óbice para la creación de buenas obras de arte.

Tal vez puedan entenderse estas palabras desde la consideración de las circunstancias literarias de su época. La novela realista del XIX, que forzosamente debe estar gravitando sobre su pensamiento, significó, entre otras cosas, la aparición de nuevos temas que habían tenido nulo o muy escaso tratamiento hasta entonces; tal vez lo que estaba diciendo Ortega al referirse a la imposibilidad de hallar nuevos temas, es que esa tendencia de ampliación temática, incluida en un proceso de readaptación de la novela al mundo burgués, ha llegado a su punto de inflexión.

Merece también la pena señalar, en lo referente a la cuestión de los temas, la preocupación que muestra Ortega respecto a la situación del público lector, pues “paralelamente al agotamiento de temas nuevos, crece la exigencia de temas “más nuevos”, hasta que se produce en el lector un embotamiento de la capacidad de impresionarse”¹⁹⁸.

La cita tiene unas implicaciones muy interesantes. En primer lugar, ¿de qué lector está hablando? No parece que esté pensando ahora de una novela orientada a la toma de conciencia y aleccionamiento de los egregios frente a la masa, pues a estos no habría necesidad de impresionarlos con una temática original. Parece más bien que está pensando en el gran público, que es quien desde el siglo XIX sustenta la literatura con su consumo. Ello encajaría con los comentarios sobre el mercado editorial con los que se abre su libro.

3.2. Argumento y trama

[L]a obra de arte lo es merced a la estructura formal que impone a la materia o el asunto¹⁹⁹.

Vemos aquí cómo el argumento, que siempre se ha considerado un elemento nuclear de la novela, ha pasado a ser un elemento auxiliar, un elemento “sometido” a otro

¹⁹⁸ *Ibid.*,pág. 384.

¹⁹⁹ *Ibid.*,pág. 399.

que es el que informa la novela. Lamentablemente, nada más se nos dice acerca de esa estructura, ni en qué consiste; pero es algo que trataremos de descubrir a través del análisis de las obras.

Unas páginas más adelante encontramos a Ortega bastante más explícito acerca de lo que considera esencial en una novela:

La acción o trama no es la substancia de la novela sino al contrario, su armazón exterior, su mero soporte mecánico. La esencia de lo novelesco es -advírtase que me refiero tan sólo a la novela moderna- no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es “pasar algo”, en el puro vivir, en el ser y el estar de los personajes, sobre todo en su conjunto o ambiente²⁰⁰.

De nuevo nos encontramos con un enunciado aparentemente contradictorio con lo anterior. Más arriba se nos dijo que la obra de arte lo era “merced a la estructura formal”; ahora se le da a la trama el valor de “armazón”, pero a su vez el término recibe un significado peyorativo.

Por otra parte, ¿cómo podemos recrearnos en “el ser y estar de los personajes” si no les pasa nada? Se trata de aspectos de desigual importancia, pero en todo caso indivisibles. Parece claro que un buen argumento con unos buenos personajes se valora negativamente; pero unos buenos personajes sin argumento es algo sencillamente imposible. Más que distinguir entre lo importante y lo no importante, se está distinguiendo entre los “básico” o “imprescindible” y lo importante. La trama “pasa, pues, la aventura, la trama, a ser solo pretexto, como hilo que reúne las perlas de un collar. Ya veremos por qué este hilo es, por otra parte, imprescindible”²⁰¹.

Claro que sin éste [el asunto] no existe obra de arte, como no hay vida sin procesos químicos. Pero lo mismo que la vida no se reduce a éstos, sino que empieza a ser vida cuando a la ley química agrega su original complicación de nuevo orden, así la obra de arte lo es merced a la estructura formal que impone a la materia o al asunto²⁰².

Echamos en falta sin embargo alguna aclaración acerca de cómo debemos esperar que sea el argumento en estas novelas, ya que el hecho de que a un elemento poco

²⁰⁰ *Ibid.*,pág. 407.

²⁰¹ *Ibid.*,pág. 393.

²⁰² *Ibid.*,pág. 399.

importante, no implica a nuestro juicio que no pueda ser un elemento cuantitativamente importante. No se está hablando de una novela sin acción, como a veces se ha hecho ver: se está diciendo que la acción tiene un papel auxiliar.

3.3. Personajes

Nuestro interés se ha transferido de la trama a las figuras²⁰³.

No vamos a repetir aquí el largo fragmento de 1904²⁰⁴ donde se elogiaba la atrocidad de los personajes de Valle-Inclán frente a la parda vida de las mediocres figuras del realismo decimonónico; pero conviene recordarla para darnos cuenta de cuán antigua es en la doctrina de Ortega la preocupación por los personajes. Sin embargo, queremos resaltar ahora el hecho de que en los planteamientos de 1904 está primando una valoración extraliteraria. Podríamos decir que Ortega se coloca en una perspectiva aristotélica, donde prima lo imitado sobre el modo de imitación. Igual que la obra de Valle-Inclán se distingue del realismo decimonónico por la calidad humana de los personajes representados, la tragedia clásica se diferenciaba de la comedia en que aquella ponía en escena a reyes y dioses, y ésta, al bajo pueblo.

Pero dentro del desplazamiento general que apreciamos en la doctrina orteguiana, esto es, del contenido a la forma, era de esperar que la perspectiva se variara del “qué” al “cómo”. En 1925 encontramos una nueva mención al tema de los personajes, pero aún muy poco sistemática. Se está refiriendo a *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello:

Nos propone el teatro tradicional que en sus personajes veamos personas y en los aspavientos de aquéllos la expresión de un drama "humano". Aquí, por el contrario, se logra interesarnos por unos personajes como tales personajes; es decir, como ideas o puros esquemas²⁰⁵.

²⁰³ *Ibid.*,pág. 394.

²⁰⁴ Vid. Capítulo II, apdo. 1.2.2

²⁰⁵ *La deshumanización del arte*, op. cit. pág. 79

Lo más interesante es que estas figuras son valoradas en lo que tienen de artístico, al margen de su referente real. Ha habido, por tanto, un doble desplazamiento: de la trama a los personajes; del referente real a la ficción.

La cuestión del esquematismo de los personajes queda relegada a un segundo plano en el artículo que en 1927 dedica a *El obispo leproso* de Gabriel Miró, en favor de otra mucho más tradicional: la tipología. Se le reprocha al autor valenciano que sus personajes son meros tipos, figurones²⁰⁶:

¿Qué debe hacer el novelista con esos tipos que la experiencia vulgar ha decantado en las mentes medias? Para mí, no hay duda: debe evitarlos, precisamente porque todo el mundo los posee en su haber mental. Tan los posee, tan seguro está de ello [...] que el hombre mediocre se acostumbra a suplantar con ellos la visión directa de cada realidad, y entonces se convierten en simplistas falsificaciones y violaciones de la plenitud maravillosa en que lo real consiste²⁰⁷.

El paralelismo que podría establecerse entre los “puros esquemas” de 1925 y los “tipos” de 1927 queda oscurecido por la adscripción a dos tipos de hombres. Los primeros, hacen las delicias de los egregios, que no quieren ver en el arte “un drama humano”; los segundos, se reservan para las mentes medias, pues no son fruto de un acto artístico de fuga de la realidad, sino de una “experiencia vulgar”. Sin embargo, el resultado es análogo: unos personajes de existencia artística, extirpados de la realidad.

Por otra parte, se establece un paralelismo claro entre “mentes medias” y tipos, pero dentro de un contexto peculiar en la doctrina de Ortega. Ahora los mediocres quedan señalados no como aquellos que son incapaces de comprender el arte nuevo, sino como los que tienen una capacidad mermada para percibir la realidad. Esa función queda reservada, claro está, a los cultivadores del nuevo arte. La formulación va tomando, al igual que en otros apartados, un marcado giro hacia el realismo. Y en este giro hacia el realismo, la tipología tiene su papel:

²⁰⁶ Aunque en realidad, como suele pasar en Ortega, las cuestiones aparcadas nunca se dejan del todo, sino que más bien se enfocan desde otro ángulo. Así, podríamos establecer una relación entre los “figurones” que rechaza en 1927 y los “puros esquemas” que se defendían en 1925. ¿Es que el tipo no es, en última instancia, una abstracción, un esquema? Creemos que es este otro aspecto del cambio de rumbo no declarado que nos ha llevado a bautizar la etapa de 1927 como “realismo posorteguiano”.

[S]o pena de que, siguiendo un método contrario, no recibamos en la novela más que personajes heteróclitos²⁰⁸, que se complacen en contradecir a su clase, lo cual daría a la obra un aspecto caprichoso y delirante. De una u otra manera, con todas las salvedades a que la noción trivial de verosimilitud obliga, la novela tiene que representarnos realidades. Es la ley primordial del género [...].

Ahora bien, si es cierto que en la realidad el individuo no es el tipo, no se puede negar que realmente todo individuo pertenece a uno o varios tipos. De donde resulta que el novelista no tiene más remedio que contar con lo típico²⁰⁹.

Recordemos que el arte de la deshumanización más genuina no debía guardar con la realidad más que los vínculos imprescindibles para hacerla inteligible, mientras que ahora se destierran los objetos “caprichosos y delirantes”. Sin embargo, aun en esta vuelta al realismo conserva Ortega pinceladas de su planteamiento de 1925. La siguiente cita podría relacionarse con una percepción desautomatizada del arte:

Si el novelista quiere presentarnos a un hombre que es militar, es preciso que cree sus rasgos individuales, pero, a la vez, *tiene que crear un tipo, una idea genérica del ser militar distinta y más aguda que la vulgar*. Contra lo que al principio pudo parecer, no es tanto la creación de lo individual -cosa muy problemática- como la creación de tipos genéricos más profundos lo que constituye el verdadero talento del novelista [...].

Una monja de novela tiene, claro está, que ser monja, pero de una monjedad inaudita hasta entonces y mucho más verídica²¹⁰.

Estas palabras encierran unas implicaciones un tanto esquivas. Por una parte, se habla de “creación” del tipo, cosa a nuestro juicio contradictoria con la definición clásica de tipo como un modelo preexistente²¹¹ del que se parte para crear individuos típicos. A su vez, recordemos que Ortega ha desautorizado el uso de tipos más arriba por dos razones: por considerarlos producto de “mentes medianas” y por falsear la visión de la realidad. Esta nueva tipología, sin embargo, es realizada por “hombres egregios” y no falsea la realidad, sino que ofrece una visión más profunda de ella, “mucho más verídica”.

207 “*El obispo leproso*, novela por Gabriel Miró”, *OO.CC., op. cit.*, III, pág. 547.

208 La coincidencia terminológica respecto a 1925, donde se daba por supuesta la creación de una “fauna heteróclita”, así como el escaso tiempo transcurrido entre ambas declaraciones, dan a estas palabras todo el aspecto de una rectificación.

209 Ortega y Gasset, “*El obispo leproso*, novela por Gabriel Miró”, *OO.CC., op. cit.* III, pág. 547-8.

210 *Ibid.*, pág. 548. El subrayado es de Ortega.

211 Con independencia de que el tipo haya sido creado a partir de la abstracción, más o menos subjetiva, de los individuos reales.

Asimismo, la creación de tipos no es un acto “caprichoso y delirante”, sino que debe tener como origen y meta la realidad, que se ha definido ya en varias ocasiones como el objetivo último de la novela. Lo que se crea no es ya una realidad alternativa, sino unas categorías nuevas y mejores, una “retícula perceptiva” que posibilitará una visión más profunda de la realidad real.

Podemos adelantar que en la novela que estudiaremos a continuación encontraremos una serie de personajes -los protagonistas de las diferentes historias que conforman el conjunto- que van dibujando a lo largo de ella un tipo, pero que se crea especialmente para *Víspera del gozo*, y que constituye uno de los logros creativos de la obra.

Volviendo a la formulación teórica, Ortega está perfilando una fina herramienta de percepción del mundo; pero esa herramienta, el tipo, deberá usarse en función de un método, que no será deductivo, sino inductivo:

Porque, *como en la realidad*, vendremos a averiguar la nueva especie (el tipo), no por definición abstracta, *como en la zoología*, sino con ocasión de ver moverse a un personaje singular²¹².

“Especie, tipo, zoología”..., son términos que indican que Ortega está usando como referencia teórica el realismo naturalista decimonónico²¹³. No obstante, hay que hacer hincapié en la última palabra de la cita: “singular”. En contra del realismo, no busca el individuo representativo, mediocre, sino aquel que despunta tanto en su personalidad literaria como en el modo en que se nos representa.

Del modo en que se nos representan estas figuras va a tratar el próximo apartado, aunque se trata de algo ya esbozado en esta cita: se trata de “ver moverse”. La postura del

²¹² *Ibid.*, pág. 548. El subrayado es de Ortega.

²¹³ Podríamos decir que Ortega está cerrando un ciclo cultural que se inicia en el siglo XIX con el costumbrismo. En el inicio de este proceso, los escritores (Larra, Mesonero...) observan individuos y abstraen los primeros tipos (el castellano viejo, el cesante...). En una segunda etapa, identificable con la novela realista, tenemos un proceso inverso de lo general a lo particular: el autor se mueve del tipo a la realidad: las novelas se pueblan de individuos concretos que se relacionan o incluso se rebelan contra el modelo. Ahora Ortega propone una recreación del tipo, esta vez por un espíritu alerta, de nuevo a partir de la realidad, desde el que, en principio, se podría volver a repetir el ciclo de abstracción-concreción. Sin embargo, tras los ochenta años que han pasado desde esta formulación, podemos decir que Ortega no inauguró con su magisterio un nuevo ciclo tipológico.

novelista pasa de la narratividad a la representatividad, viraje que, como vamos a ver, no es sino otro paso más hacia el realismo.

3.4. “Ver moverse”. El realismo autóptico

De ahí que el mayor error estribe en definir el novelista sus personajes²¹⁴.

Autopsia es el término orteguiano que define lo que para él es una cualidad esencial de la novela: la posibilidad de que el lector descubra por sí mismo la realidad presentada en la obra, sin que esta quede previamente definida por la actuación del autor. En *Ideas sobre la novela*, Ortega, desde una posición un tanto normativizadora, afirma que “el novelista no debe narrar, sino representar. Que veamos a los personajes con nuestros propios ojos”²¹⁵.

Estamos, al menos en apariencia, ante una tendencia difuminadora del autor, aunque no comparable a aquella de que hacían gala ciertos escritores del XIX, que era ya de carácter político, ya de carácter cientifista, en el sentido de imitadora del paradigma de las ciencias positivas. Ahora se trata de una recomendación con carácter estético, es decir, las razones de la difuminación del autor tienen ahora un carácter menos extraliterario.

La novela autóptica se compara también en *Ideas sobre la novela* con un cuadro impresionista, porque en ambas manifestaciones estéticas se pedía al receptor un esfuerzo por definir lo que tiene ante sus ojos. Ahora bien, si el arte impresionista es una manifestación un tanto desviada del arte figurativo, la novela autóptica debe ser, de acuerdo con Ortega, la más pura expresión del realismo. Y el ejemplo que pone es nada menos que Dostoievsky, cuyo realismo consiste en presentar a los personajes en una “encrucijada de datos contradictorios”, ya que “eso es lo que nos acontece en el trato vital con las gentes”:

²¹⁴ *Ideas sobre la novela*, op. cit., III, pág. 391.

..el "realismo" -llamémoslo así por no complicar- de Dovstoyevsky no está en las cosas y hechos por él referidos, sino en el modo de tratar con ellos a que se ve obligado el lector. No es la materia de la vida lo que constituye el realismo, sino la forma de la vida²¹⁶.

No nos explica Ortega por qué escribe “realismo” entre comillas “por no complicar”; lo que sí es cierto es que la obra del novelista ruso es realista sin comillas y con todas las complicaciones que se quiera.

Ya hemos comprobado varias veces a lo largo de este estudio que, a pesar de que a primera vista los virajes de Ortega son tremendamente bruscos, las distintas posturas de su evolución aparecen muy hermanadas en una segunda aproximación. También es el caso del realismo autóptico que, a nuestro juicio, está ya esbozado en *La deshumanización del arte*. Nos referimos concretamente al aspecto de centrarse en la perspectiva y no en el contenido:

Para satisfacer el ansia de deshumanizar no es, pues, forzoso alterar las formas primarias de las cosas. Basta con invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida²¹⁷.

Claro que en la obra de 1925 el recurso apunta a la deshumanización, esto es, a “la fuga genial de la realidad”, mientras que en 1927 el mismo principio se reutiliza en pos de una percepción más sutil y verdadera de la realidad.

La formulación disponible en la obra de Ortega de lo que hemos llamado realismo autóptico dista, como vemos, de ser exhaustiva; pero las conexiones entre vida real y literatura son innegables. No se trata tanto, aunque lo sea, de una imitación de los objetos del mundo cuanto del modo en que el hombre se acerca a ellos; un acercamiento a una realidad esquiva y engañosa que entronca con la fenomenología orteguiana a la que hemos hecho referencia en otros apartados.

Si tomamos esta postura en su formulación más estricta, esta concepción de realismo centrada en la forma, podríamos englobar obras de carácter no figurativo.

²¹⁵ *Ibid.*,pág. 390.

²¹⁶ *Ibid.*,pág. 411.

²¹⁷ “Super e infrarrealismo”, *La deshumanización del arte*, op. cit. pág. 76.

Siempre que el lector tuviera que acercarse a personajes y sucesos de forma autóptica, a través de una “encrucijada de datos contradictorios”, habría realismo, aunque dichos sucesos sean inverosímiles (ya vimos que Ortega sustituye la noción de verosimilitud por otra más amplia, la coherencia), o esos personajes sean animales, objetos inanimados o extraterrestres, porque la definición de realismo se ha desplazado del referente al receptor. Se trata de percibir de forma realista, no importa qué.

Sin embargo, esta concepción tan amplia es solo un supuesto, porque ya en *Ideas sobre la novela* Ortega acota muy claramente el campo en el que puede operar el realismo autóptico, al decir que “lo importante no es lo que se ve, sino que se vea bien algo humano, lo que se quiera”²¹⁸. La materia humana (¿es que hay otra posible?) vuelve a rellenar la forma artística orteguiana. La “fuga genial” de la realidad intentada en 1925 debió de resultar demasiado difícil, y Ortega parece haber desistido antes de lo que hubiéramos esperado.

3.5. La metáfora

La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas²¹⁹.

Es la metáfora un aspecto que recibe muy temprano tratamiento en la doctrina de Ortega (aparece ya en sus escritos de 1904), y cuyo desarrollo se mantiene en una línea muy uniforme a lo largo de toda su carrera. La primera vez que nos topamos con el tema es en “*La Sonata de Estío* de Ramón María del Valle-Inclán”²²⁰:

[L]a comparación genuinamente castellana [...] es una comparación integral de toda la idea primera que se casa con toda la idea segunda [...]. Pues bien; el Sr. Valle-Inclán cuaja sus párrafos de semejanzas y emplea casi exclusivamente imágenes unilaterales, es decir, imágenes que nacen, no de toda la idea, sino de uno de sus lados o aristas...

La formulación es totalmente compatible con el pensamiento filosófico que encontramos en sus escritos posteriores: la idea -léase la realidad- tiene muchos *lados o*

²¹⁸ Ortega y Gasset, *OO.CC.*, *op. cit.*, III, pág. 392.

²¹⁹ “Super e infrarrealismo”, *La deshumanización del arte*, *op. cit.* pág. 36.

²²⁰ Ortega y Gasset, *OO.CC.*, *op. cit.*, I, pág. 24-25.

aristas, y el secreto está en emparejar solo una de ellas, posiblemente -aunque aún no hemos llegado a ese punto- la más original, la menos gastada. Prosigue Ortega tratando de discernir el origen de esta tendencia, y aventura que “esta faena de unir ideas muy distantes por un hilo tenue no la ha aprendido de juro el Sr. Valle-Inclán en los escritores castellanos: es arte extranjero”²²¹.

Se olvida Ortega, al parecer, de nuestro floreciente Barroco, con sus aves que son “flor de plumas” o “ramillete con alas”²²². En el artículo que presentaremos al final de este epígrafe, fechado precisamente en 1927, tendrá ocasión el filósofo de disculparse con Góngora.

En *La deshumanización del arte* se reviste a la metáfora de un valor divino, “un trebejo de creación que Dios se dejó olvidado en una de sus criaturas”²²³. Se entiende en el contexto del impulso de evasión de la realidad que prevalece en el libro. Pero lo fundamental del tratamiento de la metáfora en este libro es lo que Ortega denomina “la vuelta del revés”, que queda explicada como un cambio en la consideración del tropo como instrumento poético, pues “[a]ntes se vertía la metáfora sobre una realidad, a manera de adorno, encaje o capa pluvial. Ahora, al revés, se procura eliminar el sostén extrapoético o real y se trata de realizar la metáfora, de hacer de ella la res poética”²²⁴.

A estas alturas conocemos ya el lenguaje orteguiano lo suficiente como para no confundir estas palabras con un deseo de desterrar la realidad de su discurso poético. ¿Cómo eliminar el “sostén real”, si la metáfora se define precisamente como la relación entre un término imagen y otro real? En todo caso, obtendremos una ocultación de lo real. Lo que sí es fundamental es el desplazamiento del interés hacia el término real, hacia lo artístico, en detrimento del referente real, desplazamiento que ya nos es familiar a estas alturas.

La inevitable vinculación con la realidad reaparece en citas como ésta de 1925:

²²¹ *Ibid.*,pág. 27.

²²² Como el lector ya habrá averiguado, nos referimos a dos ejemplos de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Pero los ejemplos de metáforas en los que el vínculo entre el término imagen y el término real es tan tenue como peregrino son legión en nuestras letras áureas.

²²³ *La deshumanización del arte*, op. cit., pág. 36.

²²⁴ *Ibid.*,pág. 39.

Sería curioso inquirir si en la nueva inspiración poética, al hacerse la metáfora sustancia y no ornamento, cabe notar un raro predominio de la imagen denigrante que, en lugar de ennoblecer y realzar, rebaja y veja a la pobre realidad [...] el arma lírica se revuelve contra las cosas y las vulnera o asesina²²⁵.

El “sostén real” no puede eliminarse. Se le relega, se le “veja”, se le “vulnera”, se le “asesina”... pero todo esto no son sino actitudes hacia la “pobre realidad”. La protagonista de la fuga genial de la realidad sigue siendo, por lo tanto a Ortega, la propia realidad.

La deshumanización del arte no fue, como hemos visto en otros apartados, la última palabra de Ortega, aunque tal vez sí fuera la más oída. Nuestro filósofo vuelve a la carga en 1927 en un artículo con motivo del III centenario de Góngora en el que, como ya anunciábamos, hay de algún modo una rectificación de las palabras de 1904 en las que afirmaba que Valle no había podido aprender en España el arte de la metáfora:

La poesía es eufemismo -eludir el nombre cotidiano de las cosas-, evitar que nuestra mente tropiece por su vertiente habitual, gastada por el uso, y mediante un rodeo inesperado ponernos ante el dorso nunca visto del objeto de siempre²²⁶.

Nótese que en estas palabras es el objeto real, y no el artístico o metafórico, lo que recupera el lugar predominante y, lo que es más importante, la metáfora se ha convertido en un medio de llegar al objeto, no de alejarse de él. Lo vemos más claro en la continuación de la cita: “De esta manera, tomada por sorpresa la realidad, herida en su flanco menos guardado y presumible, se entrega absolutamente, siempre en forma de primer amor”.

La metáfora resulta ser, en esta nueva formulación, un medio de aprehensión de la realidad; pero no un medio cualquiera, sino aquel que hace que se entregue “absolutamente”. Al igual que hemos visto en otros apartados, Ortega reconcilia el mundo real con la literatura, que se revela además como el medio de retratarla de forma profunda y verdadera.

²²⁵ *Ibid.*,pág. 38.

²²⁶ Ortega y Gasset, “Góngora (1627-1927)”, *OO.CC.,op. cit.* III, pág. 580.

3.6. Estilo y estilismo

Novela deshumanizada y estilismo son términos que parecen guardar entre sí una relación bastante íntima. La potenciación del estilo es lo primero en lo que se piensa cuando en *Ideas sobre la novela* se recomienda sustituir la existencia de temas nuevos en favor de los otros elementos de la novela. Es segundo lugar, el estilismo suele ir ligado a aquellas manifestaciones artísticas marcadas por el elitismo y la evasión de la realidad. No olvidemos que a nuestro escritor realista por antonomasia, Galdós, se le tachó de “garbancero”.

Independientemente de que estos caminos fueran seguidos o no por los novelistas partidarios de la deshumanización, la teoría orteguiana no es radicalmente antirrealista en la mayoría de sus formulaciones y que, como hemos visto, la evasión de la realidad que se propugna no está exenta de un compromiso político. Además, el estilismo es algo bastante criticado en las obras del filósofo.

Siguiendo el mismo camino que hasta ahora, empezaremos a revisar los fragmentos de juventud del que luego sería el gran filósofo. Empecemos por el artículo sobre la *Sonata* de Valle, de 1904, que contiene una verdadera alabanza del estilismo:

Páginas hay en la *Sonata* que habrán costado al autor más de una semana de bregar con las palabras y darles mil vueltas [...].

Este placer de unir palabras nuevamente o de una nueva guisa, es el elemento último y dominante²²⁷.

Sin embargo, no es la exquisitez lo que se está alabando en primer lugar. Es la novedad. Se trata de “unir palabras nuevamente” produciendo en el lector un extrañamiento similar al que se defenderá años más tarde en *Ideas sobre la novela*, al hablar sobre el agotamiento de los temas. Podría aventurarse que, con estas palabras, está adelantando Ortega el espíritu de renovación verbal de la vanguardia. El tema de la elaboración estética reaparece en 1906 a propósito de la musicalidad:

²²⁷ Ortega y Gasset, *OO.CC., op. cit.* I, pág. 23-24.

Es la musicalidad de las palabras una fuerza de placer estético muy importante en la creación poética, pero nunca es el centro de gravedad de la poesía [...] estos poetas hacen materia artística de lo que es tan solo un instrumento para labrar esa materia, nova y única en todas las artes, la vida, que sólo lleva frutos estéticos²²⁸.

Vemos de paso cuán antigua es la distinción orteguiana entre materia y forma poéticas; también vemos cómo en aquella época se aceptaba la vida real como materia nueva del arte. La cita deja bien claro el papel de los elementos “estilísticos”, un papel existente, pero claramente secundario. La postura se va a definir bastante más en años posteriores. En “Cuestiones novelescas” se dirá que el estilismo es incompatible con la novela, aunque este planteamiento tan radical acaba matizándose en *“El obispo leproso, novela por Gabriel Miró”*, donde el estilismo recibe dos objeciones fundamentales²²⁹:

a) La excesiva concentración en la frase como unidad estilística, careciendo de una buena visión del conjunto:

Debe trabajar con una técnica parecida a la de un pintor primitivo que fabrica su tabla pulgada a pulgada, poniéndose entero en cada una, en vez de construir la obra desde un centro único que irradia en torno una perspectiva de degradaciones.

b) La falta de decoro poético a la hora de poner el estilismo en labios de los personajes.

¿No es esto egregio lirismo? ¿Cabe decir mejor? Lo malo es que se halla en boca de un párroco, por nombre don Magín [...]. Pero el caso es que cuanto se nos insinúa de don Magín no nos ofrece pretexto para atribuirle semejantes iridiscencias de lenguaje.

Las objeciones que se ponen al estilismo son ahora, como se ve, de tipo “técnico”. Lo malo no es el estilismo en sí, sino el uso que de él se haga. Por otra parte, la defensa del decoro poético puede entenderse como un elemento más del “giro hacia el realismo” que siguió, de forma casi inmediata, a *La deshumanización del arte*.

4. LA DISPUTA ENTRE ORTEGA Y BAROJA SOBRE LA NOVELA (1915-1925)

²²⁸ “Poesía nueva, poesía vieja”, *OO.CC., op. cit.* I, 49-50

²²⁹ Ortega y Gasset, *OO.CC., op. cit.*, I, pág. 546.

Pocas veces en la historia de nuestra literatura se ha establecido un diálogo tan fructífero entre personalidades tan antagónicas, como el que sostienen Baroja y Ortega acerca de la novela durante el decenio de 1915 a 1925. Pocas veces se habrá desarrollado, a su vez, una polémica tan honda en términos más corteses y afectuosos como los que se dedican -con alguna excepción- ambos personajes. Como quiera que fuese, no podemos concebir la formulación teórica barojiana sino como una respuesta a los planteamientos esgrimidos por Ortega y Gasset en varios artículos que a continuación pasaremos a detallar. Tampoco la importancia y recepción de los ensayos más influyentes que filósofo dedica al arte en general y en particular a la novela es comprensible sin el contrapunto y la respuesta de un autor de novelas con el que probablemente solo tiene en común la búsqueda de un camino alternativo a la tradición realista decimonónica.

4.1. Primer asalto (1915-1919)

[U]n asceta calvo, lleno de bondad y de ternura que deambula calle de Alcalá arriba, calle de Alcalá abajo...²³⁰.

Para tratar de reconstruir esta polémica, al menos en la medida en que esto nos resulte no ya tanto posible cuanto relevante de cara a este estudio, tomaremos como referencia, además de los textos originales de ambos participantes en la misma, dos interesantes artículos y un libro. El primero de ellos, titulado “La controversia entre Baroja y Ortega acerca de la novela”²³¹, mucho más parco a la hora de entrar en valoraciones y comentarios es, sin embargo, muy recomendable como una exhaustiva guía de los sucesivos hitos de este camino andado por ambos autores, y que empieza, como ya hemos dicho, en 1915 con “Observaciones de un lector”, aparecido en *La*

²³⁰ Así se refiere Ortega a su amigo Baroja en “Una primera vista sobre Baroja”, *OO.CC.*, I, pág. 113.

²³¹ Carmen Iglesias, “La controversia entre Baroja y Ortega acerca de la novela”, *Hispanófila*, nº5, 1957. Nos referiremos también al artículo de Baquero Goyanes “Discusión en 1925 acerca de la novela”, recogido en *Proceso de la novela actual*, Madrid, Rialp, 1963, y a un tercero, obra de Donald L. Shaw, titulado “A reply to Deshumanization. Baroja on the art of the novel”, en *Hispanic Review*, vol. XXV, enero de 1957.

*Lectura*²³² e incluido después en el capítulo I de *El Espectador* en las *Obras Completas*. A este texto se añade como apéndice un conjunto de páginas que se reúnen bajo el título “Una primera vista sobre Baroja”, y del que se explica en una nota que fue “escrito, impreso y no publicado en 1910”.

Antes de pasar adelante con el contenido propiamente dicho de los textos, vamos a detenernos para extraer algunas conclusiones de estos datos. La primera, no por obvia despreciable, es que la preocupación de Ortega por la obra del novelista vasco se remonta cinco años antes de lo que en principio hemos previsto, es decir, quince antes de *La deshumanización del arte*, cuando sus planteamientos sobre el arte eran -como hemos tenido ocasión de repasar en este trabajo- todavía muy primitivos y vecinos aún de un romanticismo casi juvenil. Si prestamos mayor atención a esa nota en la que se afirma que el texto fue “escrito, impreso y no publicado” en 1910, advertimos que el autor se resistió también a incluirla en volumen de las *Obras Completas* hasta 1922, “por su insuficiencia”, según sus propias palabras, a pesar de que ya lo había publicado de forma aneja a un discurso más elaborado en el artículo de diciembre de 1915. Por otra parte, no comprendemos a qué insuficiencia se está refiriendo Ortega, ya que casi podemos asegurar que no se trata de una insuficiencia cuantitativa, pues el texto ocupa más de cuarenta páginas en la edición de Inman Fox²³³. Lo que sí podemos afirmar sin temor a equivocarnos es que esa parte de 1910 contiene el ataque más duro y a la vez más difícilmente justificable contra la novela barojiana de todos los que vamos a considerar en esta polémica. El resto del artículo de 1915, mucho más equilibrado, contiene más juicios favorables que ataques, y estos son además mucho más razonables y más suaves. De hecho, cuando cuatro años más tarde Baroja se decide a contestar, con la ironía que le caracteriza, a los dardos del filósofo, encontramos que esta respuesta se centra fundamentalmente sobre críticas contenidas en el texto de 1910.

De esta presentación de datos queremos concluir, o al menos postular como hipótesis, que Ortega está tratando de diluir lo más virulento de su ataque entre otros juicios más templados y favorables. En otras palabras, la parte escrita en 1915 sería una

²³² *La Lectura*, LII, Madrid, diciembre, 1915

especie de vehículo, un caballo de Troya concebido para albergar la peligrosa tesis de la existencia de una literatura noble, considerada positivamente, y una literatura plebeya a la que está denostando. Tesis que, por otra parte -aunque debidamente matizada- va a ser uno de los planteamientos nucleares que sostendrá Ortega en 1925.

Pero vamos a dedicarnos ya al contenido y, dejando para el final el fragmento más agresivo, nos centraremos primero en los juicios que hemos clasificado como “elogiosos”. Comprobamos al hacerlo que Ortega está en realidad valorando positivamente aquellos aspectos de la literatura barojiana que, desde su particular punto de vista, coinciden con su pensamiento teórico acerca de la literatura y el arte.

Bastante al principio del texto de 1915, alaba Ortega a Baroja el ser uno de los escritores menos comprendidos de su tiempo, y se apresura a aclarar que ello se debe a que es uno de los que “mayor actividad exige a sus lectores”. A pesar de lo temprano de la fecha, hemos dejado sentado que este concepto de impopularidad es uno de los valores más precozmente afianzados en la propuesta teórica de Ortega, y uno de los más fructíferamente explotados. De alguna manera, está intentado atraer a Baroja a su propio modelo de literatura, es decir, trata de hacerlo pasar por uno de los suyos.

Cuando Ortega dice que Baroja es un escritor incomprendido, cabe preguntarse a quién se atribuye esa incomprensión. El público lector no debería tener, en principio, dificultad alguna para acercarse a novelas como *La Busca* o la saga de Avinareta. Se podrá decir que le guste más o menos -parece que Baroja no es de los escritores del momento que menos venden-, pero nunca que ese juicio esté ocasionado por una dificultad de comprensión, que sí enarbolan como bandera los defensores de un arte minoritario y elitista.

Tal vez se refiere Ortega a que Baroja no es lo suficientemente valorado como escritor; pero entonces sería la crítica quien no le entiende, lo que automáticamente colocaría a Baroja en las antípodas de la facción minoritaria del arte, pues estaríamos ante un autor leído por el pueblo -la masa, en términos más peyorativos y de profunda raigambre ortegiana- y no comprendido por los intelectuales o críticos profesionales. Por

²³³ *Meditaciones sobre literatura y arte*, Madrid, Castalia, 1987. La edición está a cargo de Inman Fox y de ella tomamos gran parte de los datos que utilizamos en este apartado.

otra parte, no parece muy coherente elogiar a Baroja por exigir al lector un gran esfuerzo en el mismo conjunto de páginas en el que se va a criticar agriamente por sustituir la presentación de los personajes por un juicio de valor, en otras palabras, por ser excesivamente dirigista.

Por otra parte, hace notar Ortega cómo, pese a desarrollarse la existencia del autor en un entorno de “plúmbea estabilidad”, se fija sin embargo para su obra en el destino de criaturas “errabundas e indóciles”. Sería acaso esperable ante este extremo un cierto reproche por practicar una literatura de evasión y fantasía, cercana a los viejos modelos del folletín y por extensión de la antigua novela bizantina de entronque homérico plagada de viajes, agniciones, aventuras... lo que en todo caso constituye una concesión al gusto del público, siempre cercano a esta clase de literatura en la que la acción o incluso el enredo -en cualquier caso, la trama- se convierten en el elemento principal de la obra. El giro que toma el discurso de Ortega es, sin embargo, distinto:

Pero estas vidas, que son prácticamente fracasos y derrumbamientos, son moral y sentimentalmente victorias y gestos de ascensión. Al menos, para el gusto de Baroja y para el mío. Yo creo, además que con nosotros coincidirá todo corazón sensible todavía no pervertido por la valoración utilista de las cosas²³⁴.

Recordemos que en las *Meditaciones*, obra de gestación coetánea al texto que nos ocupa, utilitarismo era antónimo de contemplación, y que la contemplación era la labor natural de los artistas y los filósofos en particular y, en términos más generales, de la minoría superior, cualquiera que sea su nombre a lo largo de las páginas de la obra orteguiana. En otras palabras, las “criaturas errabundas e indóciles” de la novela barojiana se transforman, por obra y gracia del silogismo de Ortega, en la versión novelística de la minoría egregia que encontraremos en *La deshumanización*, en *La rebelión de las masas* o en tantos otros sitios a lo largo de su obra²³⁵.

Dentro del conjunto de juicios calificables de elogiosos que podemos encontrar en este artículo de 1915 podemos acotar otro grupo de afirmaciones en las que, al menos en

²³⁴ Ortega y Gasset, *OO.CC. op. cit.*, II, pág. 72.

apariencia, Ortega se está alejando de sus propios postulados teóricos para alabar a Baroja. Son las más escasas y también las más inquietantes y tienen en común una relación aunque sea tangencial con el polémico tema de la trascendencia y el compromiso en el arte. Claro, que debemos tener en cuenta que en esta época tan temprana Ortega aún no ha renunciado ni mucho menos a hacer notar en el conjunto de la vida política nacional el peso de la intelectualidad, al menos entendida esta bajo su particular punto de vista. Así, la crítica que hace a Baroja en el apartado “Baroja tropieza en Coria con la gramática” se ve automáticamente contrapesada con la atribución al escritor vasco de una profunda “sensibilidad trascendente”, cualidad a decir verdad no explicada en ninguna parte, pero que parece tener algo que ver con la capacidad de la novela para actuar sobre la realidad, a juzgar por lo que se dice en otro lugar del artículo al que nos estamos refiriendo:

Baroja no se contenta con discrepar en más o menos puntos del sistema de lugares comunes y opiniones convencionales, sino que hace de la protesta contra el modo de pensar y sentir convencionalmente nervio de su producción²³⁶.

La obra de Baroja es trascendente y eso es bueno, lo cual al fin y al cabo no es un problema insalvable para la coherencia de estas páginas con el conjunto del planteamiento orteguiano, ya que esa condición no se formula de forma explícita hasta 1925. Lo importante ahora es que Baroja es enemigo del sentir convencional, y por extensión de la sociedad “como esfera triunfal del hombre medio”, del utilitarismo propio de las mentes vulgares. Claro que de ahí a inscribir al autor de *La Busca* y *Aurora Roja* en el proyecto elitista que, tanto en lo social como en lo artístico, está fundando nuestro filósofo, va un salto mortal, un salto que, de momento, Ortega obvia y empequeñece para pasar el brazo sobre el hombro de un autor que, en la realidad, se aleja bastante de sus planteamientos.

²³⁵ “La sociedad es el área triunfal del hombre medio”, afirma nuestro filósofo un poco más abajo. De esta manera, todo elemento autoexcluido de las convenciones sociales queda, automáticamente, alistado bajo sus banderas.

²³⁶ Ortega y Gasset, *OO.CC., op. cit.*, II, pág 83.

Pero ese salto, casi abismal, no puede tardar en hacerse patente. Después de unas veinticinco páginas de confraternizar con el enemigo, empiezan las reticencias y, finalmente, los ataques, que podemos reducir básicamente a tres.

La primera objeción importante que presenta Ortega a la obra de Baroja en el transcurso de estas páginas, es que los acontecimientos se suceden con excesiva rapidez, lo que trae consigo que todo lo que sucede es “externo a nosotros, no acaece en nosotros [...]”. Es un acontecer superficial”.

La objeción del filósofo se entiende mejor si la ponemos en relación con el hermetismo, cualidad aquí solo esbozada pero que se nos revelará como esencial algunos años más tarde, y que consiste en “encerrar” al lector dentro del ámbito de la novela, esto es, abstraerle de su circunstancia personal durante el tiempo que se prolonga la ficción. La vacilación en torno a este concepto aún no formado surge en torno a la obra de Azorín, cuyos libros “huelen siempre a cuarto cerrado”, lo que se valora negativamente, ya que da a estas obras un aire “enfermizo”. No debemos confundir, sin embargo, el hermetismo de 1925, relacionado con la capacidad de abstraer al lector y atraparlo dentro de un horizonte novelesco, con el de 1915, denostado por el propio Ortega, que se refiere a ciertos claustrofóbicos ambientes azorinianos, tan opuestos a las narraciones de Baroja, cuya trepidante acción necesita desarrollarse a cielo abierto.

La segunda de las objeciones que plantea Ortega al novelista vasco es de carácter estructural. Afirma Ortega, con su particular manera de llamar a las cosas, que en la novela de Baroja hay un paso del vagabundismo a las aventuras, pero que esta ampliación temática no trae consigo una renovación en la técnica, ya que la aventura supone una “unidad de los momentos dramáticos”²³⁷. La falta de dramatismo se traduce en una falta de unidad -lo que atisba ya la futura preocupación de Ortega por la construcción novelística en detrimento de lo argumental-, a la vez que en una falta de “drama”, es decir, de implicación emocional del lector, aspecto que será depurado de sucesivas formulaciones pero que, en este caso, lleva implícita como hemos visto la semilla de lo que en 1925 se denominará hermetismo.

²³⁷ *Ibid.*, pág 97.

Más importante y rica en matices resulta la objeción tercera, que va a ser además la más recurrente y la más largamente mantenida, ya que la encontraremos en muchos otros lugares con posterioridad, incluido el famoso volumen de 1925. Se trata de la imperdonable costumbre barojiana de definir a sus personajes con un contundente y lacónico juicio de valor:

Que invente un novelista figuras humanas y en lugar de mostrárnoslas ellas mismas, en sus actos externos e internos, las deje fuera del libro y en su lugar nos refiera él lo que piensa de tales criaturas desconocidas de nosotros, me parece una extravagancia indefinible²³⁸.

Es tal vez la objeción más templada y razonable que hace Ortega a la novelística barojiana. La excesiva presencia del autor retrotraería con toda probabilidad a los lectores y críticos de 1915 a la novela realista de tesis, en la que el intento constante de atraer al lector de forma explícita hacia los planteamientos de uno y otro bando hacían peligrar a veces los valores literarios, y concretamente el más unánimemente buscado desde comienzos del siglo XX: la participación activa del lector. El profesor Mariano Baquero Goyanes²³⁹ resume esta trayectoria poética como el paso del arte de narrar al arte de describir y, por último, al arte de presentar, camino que, por otra parte, coincide con el que ha llevado, a lo largo de la primera parte del siglo XX, a difuminar la presencia del autor o, al menos, a ocultarla ya que, como continúa diciendo el propio Baquero Goyanes, la técnica “presentativa”, tan precozmente captada y descrita por Ortega, no solo se ha intensificado y ha visto extendido su uso a lo largo del pasado siglo, sino que a su vez ha dado lugar “a novelas-testimonio y novelas-situación del arte que solemos llamar comprometido”²⁴⁰. Así, se da en la Historia de la Literatura la paradoja de que un punto de vista que en un principio aparece asociado a un arte que se

²³⁸ *Ibid.*, pág 98.

²³⁹ “Discusión en 1925 acerca de la novela: Ortega y Baroja”, *Proceso de la novela actual*, Madrid, Rialp, 1963. Encontraremos juicios análogos, aplicados a la novela de *Nova novorum*, en críticos como José María del Pino o Domingo Ródenas de Moya.

²⁴⁰ *Art. cit.* pág 29. El profesor está prescindiendo en este juicio de cualquier consideración sociológica para centrarse en la técnica literaria; es decir, está obviando una parte fundamental del texto de *La deshumanización*. Su conclusión, sin embargo, lejos de ser errónea, calibra muy bien la importancia de Ortega no tanto como fundador de una nueva novelística cuanto como previsor de las nuevas direcciones que iba tomando ésta.

caracteriza por la renuncia expresa al arte comprometido, es años más tarde rescatada y reutilizada precisamente por quienes son partidarios de la defensa de una tesis en la novela, con la peculiaridad de que se trata precisamente de las tesis que, desde una perspectiva social, Ortega jamás hubiera suscrito.

Si el texto de Ortega concluyera aquí, no dejaría de ser un ensayo muy equilibrado, incluso más bien elogioso, con algunas objeciones bastante razonables, al margen del grado en que se esté de acuerdo con lo que en él se dice. Pero es justo ahora donde empieza la parte más controvertida y la que suscitó una respuesta más airada por parte de Baroja. Consiste en la distinción que hace Ortega entre una “literatura de los nobles” y una “literatura de los plebeyos”, con clara ventaja para la aquella.

En primer lugar, aclaremos que en el discurso de 1910 estas dos clases de literatura se corresponden de forma inexorable con la clases sociales que la originan. Lejos quedan, por ahora, las matizaciones de 1925, según las cuales los egregios pueden florecer entre las clases bajas, así como también se encuentran hombres masa muy prósperos económicamente.

Continúa Ortega diciendo que la literatura noble está más despegada de la realidad, es “irrealista”, en el sentido no de pura evasión, sino de que trasciende lo que se ve y se palpa para nutrirse de “condensaciones míticas” en las que convergen las “emociones trascendentes”²⁴¹. Resulta paradójico que en muchos elogios de los que dedica a la antiquísima literatura de los *Minnesinger*, los trovadores y las gestas, está formulando un esbozo de la tan deseada literatura nueva. Para empezar, estas obras crean “bellas y fuertes formas”, y es la forma, frente a la materia anecdótica, el elemento que quedará más prestigiado en 1925. Y no se detiene aquí las correspondencias entre ambas “literaturas nobles”; Baroja tiene la capacidad de recoger en muy poco espacio muchos datos relevantes, y lo demuestra en estas pocas palabras, que forman casi una máxima:

²⁴¹ La palabra “trascendente” no tiene aquí significado peyorativo para Ortega, sino todo lo contrario, de ahí la confusión posible, al leer el artículo de 1915, de entender que se está haciendo en Baroja una defensa de la literatura comprometida por atribuirle la capacidad de una “sensibilidad trascendente”. Por otra parte, y aunque no es este el lugar ni el momento indicado para hacerlos, sería conveniente esbozar siquiera la conexión que puede establecerse entre esta superación trascendente de la realidad y la poética que va a defender Salinas no ya con motivo de *Vispera del Gozo*, sino en el conjunto de su producción lírica.

“Lo esencial es que el poeta noble crea, sobre las cosas y las personas terrenas, una vivencia original de seres y relaciones ideales, un cosmos novísimo nacido del arte. Esta literatura aumenta el universo, crea”²⁴².

Si sustituyéramos a ese “poeta noble” por “el novelista nuevo”, nadie podría sospechar que no hemos extraído la cita de *La deshumanización del arte*. Aparece el concepto de relacionalidad, que sustituye en la metafísica orteguiana -y por extensión también en la poética- a la categoría de esencia. Por si esto fuera poco, esta literatura tan vieja, y a la vez tan nueva, aumenta los objetos del mundo; es decir, es “poética” en el más etimológico y puro sentido de la palabra por su capacidad de creación²⁴³, y ejerce esta capacidad sobre cosas y personas terrenas. Estamos, con quince años de anticipación, ante la “fuga genial de la realidad” aplicada al arte de los trovadores medievales.

¿Y qué pasa con la literatura plebeya? Pocas veces utiliza Ortega en su obra palabras más duras. Aparece “reptando sobre la tierra”; es la obra del “pueblo ínfimo”. Frente al carácter poético y, por tanto, verdaderamente creador de la literatura noble, la del pueblo es mimética, se limita a copiar lo que, en los años en que la república de las letras españolas parece empeñada en sacudirse todo resabio realista, es ya bastante malo. Es una literatura incapaz de crear un mundo autónomo, pegada a la realidad “como la carcoma a la madera”²⁴⁴. Además, se trata de una copia crítica, cuya intención no reside en crear, sino en criticar. Es, por tanto, una obra alentada por el rencor de los pobres.

Hecha esta durísima digresión, en la que se pretende resumir en muy gruesos trazos toda la historia de nuestra literatura, vuelve el filósofo sobre Baroja para dedicarle el mazazo más fuerte: aunque su obra no está exenta de algunos atributos propios del arte

²⁴² Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, Madrid, Castalia, 1988, pág 174. La edición está a cargo de E. Inman Fox.

²⁴³ El sentido de creación se opone frontalmente en este artículo al de imitación, atribuido a la literatura plebeya, y que por otra parte está aludiendo de forma indirecta al realismo decimonónico.

²⁴⁴ Cuando Ortega ha reprochado a Baroja la excesiva implicación subjetiva en sus novelas, Baroja contesta, no sin cierta sorna, que no estaría de más ver un poco de esa impasibilidad en sus ensayos filosóficos (“siempre es más fácil pedir la impasibilidad a los demás”). Probablemente sea un pasaje como este el que podría justificar la queja de Baroja. Digamos en descargo de nuestro filósofo que este texto es de 1910, y que la tendencia a ser tan gráficamente ofensivo no es habitual en él a medida que se acerca a los años de su madurez. Sin ir más lejos, esta excesiva dureza de lenguaje ya no se encuentra en la porción de artículo escrita para su publicación en 1915.

noble (ya que es al parecer la única en la que encontramos rasgos positivos, si algo bueno hay en Baroja su origen no podría ser otro), “por ahora predomina en su literatura el elemento rencoroso y crítico que le ha llevado a convertirse en el Homero de la canalla. Los tres tomos de *La lucha por la vida* nos refieren las andanzas de un pueblo de gusanos sobre un cadáver abyecto”²⁴⁵.

Aunque pueda parecer inexplicable, en su siguiente publicación de importancia con referencias teóricas a la novela, el prólogo al volumen de *Páginas escogidas* que aparece en 1917 en la editorial Calleja, Baroja no incluye ni una sola mención a la polémica que, de momento, había sido iniciada por Ortega de forma unilateral. Se abordan cuestiones ajenas a las planteadas por el filósofo, como la relativa a la unidad de la novela²⁴⁶. Se hace un rápido recorrido a través de sus diferentes apartados por cuestiones relativas a la caracterización de los personajes, la composición... aunque de forma un tanto vaga, lo cual le hará acreedor de una nueva reconvención de Ortega. También se aborda el peculiar tema de la moralidad y la justicia como valores imperantes en la obra, tras lo que se concluye que “la novela que intenta reflejar la vida debe tener las soluciones de la vida, y también de la historia”²⁴⁷.

No se puede esperar, desde esta perspectiva, que en la novela triunfen siempre el bien, la justicia, la virtud... Pero nosotros nos quedamos con la primera parte de la cita, la que Baroja parece dar como algo sentado: “la novela que intenta reflejar la vida”. El propósito de ambos autores se define una vez más como opuesto. Ambos consideran la vida, la realidad, como única cantera de materiales para su arte; pero mientras el filósofo quiere “desrealizar” la vida, expulsarla de la novela, el novelista sigue tratando de reflejarla, por más paletadas de tierra que se estuvieran echado sobre la tumba del realismo.

²⁴⁵ *Meditaciones sobre la cultura y el arte*, Madrid, Castalia, 1988, pág. 176. Nótese como la imagen de entronque fisiológico parece apuntar también, de alguna manera, a la más rancia tradición naturalista.

²⁴⁶ Para Baroja, una novela larga no puede ser concebida como una unidad, sino como “una sucesión de novelas cortas” (*Páginas escogidas*, Madrid, Calleja, 1917, pág. 13). Este modelo compositivo parece gravitar sobre todas las novelas de la colección *Nova novorum*.

²⁴⁷ Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la cultura y el arte*, op. cit. pág. 22.

La respuesta de Ortega al prólogo de 1917 la encontramos reflejada en el nuevo texto que nos regala Baroja el año siguiente. En 1918 ve la luz *Las horas solitarias*²⁴⁸, una recopilación de artículos, el más interesante de los cuales para nuestra polémica será, sin duda, “Sobre la manera de escribir novelas”, que comienza con un recordatorio a la crítica que dedica Ortega a su prólogo de 1917:

Ortega y Gasset me dice que quizá debía haberme extendido más en la parte que trata de la técnica de la novela.

También hace otras observaciones.

En el prólogo de las *Páginas escogidas* -dice- da la impresión de que usted escribe sus novelas así como de primera intención, sin trabajo preliminar. ¿Es cierto eso? ¿No toma usted antes notas²⁴⁹?

Aparece así un tema clásico en el estudio de la novela barojiana, como es la existencia o no de una técnica, y si esta es o no consciente. Podríamos recordar uno de los artículos más conocidos de su *Tablado de Arlequín*, en el que el novelista guipuzcoano relata un encuentro con Galdós, en el que el canario le contradice asegurando que en sus novelas existe, aunque de forma implícita, mucha técnica. La petición de Ortega no podía ser inocente, a menos que le supusiéramos del todo ignorante de la opinión de Baroja sobre la técnica, cosa harto improbable.

A partir de esa pregunta del filósofo por su “trabajo previo” y sus “notas”, el novelista hace un somero resumen de su método novelístico:

-Yo siempre tomo notas, aunque no en el mismo momento. Cuando me ha impresionado un lugar, un sitio, un pueblo, al cabo de algún tiempo escribo la impresión, y si esta me deja el deseo de seguir, le voy añadiendo y quitando, pensando en los tipos que me sugieren aquellos lugares²⁵⁰.

Desde luego, no encontramos una exposición teórica muy detallada, y hubiera sido ingenuo, cuando no malintencionado, acudir a Baroja en busca de ella. De nuevo nos resulta más provechoso lo que en el texto aparece como secundario: esta novelística

²⁴⁸ Pío Baroja, *Las horas solitaria*, Madrid, Caro Raggio, 1982.

²⁴⁹ Pío Baroja, *Op. cit.* pág. 65.

²⁵⁰ *Ibid.*, pág. 65.

opera sobre la propia experiencia vital y, lo que le aleja más de Ortega, sobre las impresiones de esa experiencia²⁵¹.

Estas ideas reaparecerán en el discurso barojiano más adelante a lo largo de esta polémica, pero no son lo que más nos interesa ahora. En este caso, los artículos de Baroja correspondientes a 1917 y 1918 nos interesan más que por lo que dicen, por lo que no dicen: no hay la más mínima respuesta a las fuertes críticas lanzadas por Ortega en 1915, sino que la cuestión se ha desviado hacia terrenos menos escabrosos como la ya conocida actitud de Baroja hacia la técnica, etc. El autor de *La Busca* parece no haber caído en la provocación y ambos autores dan la impresión de haber pactado una pequeña tregua.

Pero la respuesta de Baroja a los ataques de 1915 se producirá, finalmente, cuatro años después del controvertido artículo de Ortega, en el ensayo *La caverna del humorismo* (1919). Uno de los personajes que conversan en el texto saca de una maleta el mencionado el número de *La Lectura* con fecha de diciembre de 1915, y lee de él una larga cita, que precisamente se corresponde con la parte escrita en 1910. Ortega, otras veces tan fino, ha lanzado un ataque tan burdo que la respuesta del escritor bilbaíno es tan breve como sencilla:

Aceptamos graciosamente que haya habido una literatura de nobles y otra de plebeyos; pero no aceptamos que la literatura de los nobles (como clase social) sea noble también en el sentido ético, ni que la de los plebeyos sea plebeya en el sentido de abyección y bajeza²⁵².

Y esto es prácticamente todo. Nada contesta Baroja, al menos de momento, a las otras reservas y acusaciones del filósofo, aunque años más tarde tendremos ocasión de comprobar que ha tomado muchas de ellas en consideración y que, incluso, ha aceptado algunas. Por otra parte, la tesis más fuerte y controvertida de Ortega, esto es, la que establece esa división brutal entre nobles y plebeyos, se verá enormemente reformulada y

²⁵¹ Estamos ante el esbozo de lo que más tarde serán las “impresiones sedimentarias” y el “trampolín de la realidad”, dos de los escasos conceptos que utiliza Baroja en la autoevaluación de su obra. Tomamos los datos presatados a D.L Shaw (*art. cit.* pág. 108), quien a su vez lo recoge de *Obras Completas, op. cit.*, IV, pág. 325.

²⁵² Pío Baroja, *OO.CC., op. cit.*, IV, pág. 411.

suavizada, y pasará a formar parte del núcleo embrionario de lo que después será *La deshumanización del arte*.

En definitiva, ya en esta primera escaramuza podemos asegurar que Ortega y Baroja no mantienen, ni mucho menos, un diálogo de sordos, sino que la disputa parece estar resultando fructífera en las dos direcciones.

4.2. Segundo asalto : 1925

He mirado también la literatura como un juego,
por lo que tiene de desinteresado²⁵³.

Llegamos, de esta manera, al punto de la discusión que más ha llamado la atención de críticos y estudiosos. Mientras que de la anterior etapa no podíamos presentar apenas más que los textos desnudos, encontramos alguna aportación valiosa en artículos que se refieren más claramente a esta segunda parte de la polémica que nos ocupa.

Al principio de este ya apartado nos referimos a la relevancia de la aportación de Carmen Iglesias, muy útil como una guía que sitúa y fecha los diferentes títulos y momentos que van conformando este proceso dialéctico. También dijimos que no contiene consideraciones ni juicios críticos muy arriesgados, pero no es el caso del que cierra el artículo, según el cual “la novela actual se ha desviado, en general, de las orientaciones marcadas por Ortega y Gasset y, en cambio, ha sufrido la influencia cada vez más notoria de Baroja”²⁵⁴. La conclusión no es, decididamente, ni muy arriesgada ni muy sustanciosa y, dependiendo del punto de vista que se adopte y de los diferentes aspectos de uno y otro que tengamos en cuenta, podría ser incluso discutible. Apelamos para ello a las consideraciones del profesor Baquero Goyanes mencionadas en el epígrafe anterior, y que es muy conveniente volver a traer aquí ya que se relacionan con el tema

²⁵³ Prólogo a *La nave de los locos*, Madrid, Cátedra, 1987, edición a cargo de Francisco López Arroyuelo. Seleccionamos la cita por la aparente concesión a Ortega que constituye.

²⁵⁴ *Art. cit.* pág. 50.

de la presencia del autor en el texto, precisamente la dirección en la que van a darse los más interesantes movimientos de la polémica en su fase final de 1925.

De hecho, una de las principales reclamaciones que se hacía a Baroja en 1915 era que tendía a sustituir la autopresentación de los diferentes caracteres, a través de sus actos, palabras... por la mera enunciación de un juicio de valor, en general muy negativo. Esta vieja recomendación se ha perfilado ahora en la exigencia de la “autopsia” que se refiere a la necesidad de que el lector “vea por sí”: “El novelista no debe narrar sino representar. Que veamos los personajes con nuestros ojos”. La frase, ahora dedicada al conjunto de la novela, no parece sino la generalización de la crítica que se hizo de forma particular a la novela barojiana diez años antes, e incluso apreciamos, un poco más abajo, que se usan casi las mismas palabras : “De ahí que el mayor error estribe en definir el novelista sus personajes”²⁵⁵. Casi podemos asegurar que este punto, tan fundamental en los ensayos de 1925, no se habría formulado de no ser por la polémica que estamos estudiando. Lo indiscutible es que, sin tomar en cuenta dicha polémica, esta afirmación no se entendería en todo su significado.

Si bien hay, aspectos muy relevantes de la teorización de Ortega y Gasset que nacen al calor de la disputa con su oponente y amigo Baroja, no cabe duda de que los ensayos de 1925 tiene su propia entidad al margen de la controversia con Baroja, mientras que los textos de este no pasan de ser una constestación a algunos aspectos de lo expuesto por Ortega. En otras palabras, la reflexión del filósofo resulta no solo mucho más ambiciosa y completa, sino también más autónoma.

El texto que enarbola Baroja frente a *La deshumanización* es el prólogo a *La nave de los locos* en el que, como ya hiciera seis años antes en *La caverna del humorismo*, presenta sus consideraciones en forma de diálogo con una serie de personajes, uno de los cuales, al que llama “el ensayista”, es un trasunto del propio Ortega. Pero, aunque pueda parecer paradójico, la primera argumentación no va dirigida contra este ensayista, sino contra la “novela nueva”, esa manifestación artística que en los años veinte todos esperan y que no acaba de materializarse plenamente:

²⁵⁵ *Ideas sobre la novela, op. cit.*, III, pág. 391.

[E]n la producción novelesca de los treinta o cuarenta últimos años no he visto nada que me parezca algo nuevo en técnica o en psicología pura. Me parece que en los libros de los pasados decenios no hay apenas lección aprovechable ni gran enseñanza²⁵⁶.

Estas palabras, demasiado duras y generalizadoras en exceso, contrastan con el entusiasmo con el que Ortega saluda la llegada de ese arte nuevo e impopular que, desde su punto de vista, es ya una realidad en las letras españolas. Pero desde la perspectiva actual, que incluye el balance de muchos de sus cultivadores, es mucho más fácil estar de acuerdo con Baroja en que este “arte nuevo”, al menos en los términos en que se le anuncia y profetiza, será un capullo que nunca terminará de florecer. Finalmente, tendrá que ser el propio Ortega quien pronuncie unas palabras muy parecidas a las que ahora dice Baroja. Será en el momento de clausurar *Nova novorum*, su ambicioso proyecto de novela de vanguardia, que dará paso a una colección de biografías, género mucho menos innovador y que, por otra parte, representa una clara vuelta al elemento anecdótico²⁵⁷.

Volviendo a las palabras de Baroja, debemos separar dos ideas que, por aparecer tan íntimamente entrelazadas, se confunden en una sola. Veámoslas por separado.

Por una parte, se nos dice que en los libros de los últimos decenios no se encuentra nada que parezca nuevo en cuanto a técnica. Es decir, algo parecido a un bíblico *nihil novum sub sole* con el que el novelista contradice toda la expectación con la que se aguarda el nacimiento de una novela moderna propia del siglo veinte. Aquello que parece nuevo ya se ha visto, de una manera u otra, a lo largo de la historia de la literatura. La verdad es que estas palabras podrían ser un implícito eco de las consideraciones hechas por Ortega diez años atrás, en las que casi se decía que el arte nuevo existía ya en tiempos de los trovadores y *Minnesingers*; pero no parece que se trate de una coincidencia buscada.

Un poco más abajo complica Baroja la cuestión preguntándose en qué consiste el concepto de “nuevo” en el arte. Dentro de la línea poco racionalista que profesa, la respuesta que da no es sorprendente, pues liquida la cuestión afirmando que lo nuevo “es

²⁵⁶ Pío Baroja, *La nave de los locos*, OO.CC. op. cit., IV, pág. 67.

más una sensación que un concepto”²⁵⁸, con lo cual volvemos a quedar a la espera de que alguien nos perfile esa novedad esquiva que nunca termina de manifestarse.

La segunda idea que subyace en la cita anterior, y que queremos presentar de forma aislada es que la novela de los pasados años no tiene apenas lección aprovechable alguna. No sabemos muy bien a qué tipo de enseñanza se está refiriendo el novelista. Tal vez, en la línea de la primera parte de la cita, aluda a una didáctica de tipo formal, es decir, metaliteraria; pero parece mucho más acertado pensar que se refiere a una enseñanza de tipo humano, es decir, a lo que Ortega llamaría un contenido trascendente. Me parece muy aventurado decir que en veinte o treinta años no se haya publicado libro alguno que contenga una “lección aprovechable”, y sí más plausible que el Baroja dogmatófago no lo haya sostenido en sus manos con la apropiada disposición de ánimo.

Acaso lo que sucede es que el autor de *La lucha por la vida* está proyectando sobre estas afirmaciones una verdad aplicable a su propia novela. El mundo se presenta ante el novelista -y ante el hombre- como algo tan caótico, que es imposible quintaesenciar en sus obras grandes lecciones de validez universal, como no sea la necesidad de que cada individuo, de forma instintiva, trace su propio camino a través del desorden social en que se mueve. De esta manera, novelista y ensayista llegarían, aunque por distintas sendas, a una conclusión muy similar acerca del contenido trascendente en la novela. En un caso por considerarlo técnicamente incorrecto, en el otro por manifiesta incapacidad de formularlas²⁵⁹, ambos acaban por estar de acuerdo en la imposibilidad de transmitir, a través de la literatura, esas grandes lecciones.

Aparte de sus consideraciones acerca de la conexión existente entre *La deshumanización* y la posterior novela social de los años cincuenta y sesenta, el profesor Baquero Goyanes hace a Baroja una crítica que desde estas líneas apoyamos: el novelista esquematizó en exceso las conclusiones del ensayo de 1925, las redujo a seis u ocho

²⁵⁷ Este proceso de no eclosión del arte nuevo aparece muy acertadamente estudiado y valorado por Domingo Ródenas en “Esperanza y decepción de una novela nueva” *Los espejos del novelista*, Barcelona, Península, 1988.

²⁵⁸ *Ibid.*, pág. 68.

²⁵⁹ En esta línea está una de las más interesantes afirmaciones de Baroja en *La caverna del humorismo*:

postulados exagerados y grotescos puestos en boca de ese supuesto ensayista que aparece como uno de los figurones de su prólogo y cuya voz, totalmente eclipsada por la de su autor -lo cual viene a confirmar una de las más importantes críticas que recibe de Ortega- apenas llegamos a oír. Así, el indudable esfuerzo teorizador que constituyen los dos ensayos de 1925 queda reducido, más o menos, a los siguiente:

La novela tiene que estar encuadrada en las tres unidades clásicas, hallarse aislada, como metida en un marco bien definido y cerrado.

La novela debe vivir en un ambiente muy limitado, debe ser un género lento, moroso, de escasa acción; tienen, por tanto, que presentar pocas figuras, y estas muy perfiladas.

El novelista no puede aspirar, según nuestro dogmatizador, a inventar una fábula nueva, y su única defensa será la manera, la perfección y la técnica²⁶⁰.

Resulta muy revelador comprobar que estas palabras no conforman tan solo una respuesta a *La deshumanización* o a *Ideas sobre la novela*, sino que apreciamos a su vez reacciones a algunas de las antiguas críticas vertidas por el filósofo ya en 1925 y que, pese a no haber sido contestadas hasta ahora, parecen haber permanecido todo este tiempo clavadas en el orgullo del novelista vasco.

Ortega no insiste especialmente en su ensayo en la necesidad de que en la novela existan pocas figuras; pero fue uno de los reparos más importantes que ponía Ortega en *Ideas sobre Pío Baroja*: los libros de este estaban, según él -y es una opinión que compartimos- llenos de personajes que pasaban por la obra como estrellas fugaces. Este hecho se relacionaba, por otra parte, con la tendencia a que, al carecer de tiempo y oportunidad para autopresentarse, se acabara sustituyendo la acción y palabra del personaje por un juicio de valor emitido por el propio novelista. En *Ideas sobre la novela* se habla, de hecho, de la necesidad de perfilar bien las figuras; pero en lo que verdaderamente se insiste es en la conveniencia de que estas figuras se nos muestren por sí mismas. Baroja, sabedor quizá de que su tendencia a fabricar legiones de personajes de escasa entidad es uno de los puntos menos defendibles de su novelística desde un punto

-“Hombre, yo no sé si puedo llamarme realista o no. En un sentido filosófico, no, porque no sé lo que es la realidad” (Baroja, *OO.CC.*, *op. cit.*, IV, pág. 415). A partir de este humilde punto de partida, pocas lecciones de validez general podemos esperar.

²⁶⁰ Baroja, *Las horas solitarias*, *OO.CC.*, *op. cit.* pág 69.

de vista técnico, pasa como sobre ascuas sobre ese aspecto para incidir en la cuestión del número, de la que no se dice nada en el ensayo de 1925.

Algunas palabras de Ortega aparecen teñidas, en esta peculiar paráfrasis hecha por Baroja, de una connotación negativa a la que la formulación original es totalmente ajena. Ni siquiera nos detendremos a insistir en la terrible carga destructora que contiene el término “dogmatizador”, que en el léxico barojiano constituye uno de los peores insultos posibles²⁶¹. Igualmente teñidos de desprecio aparecen otros adjetivos como “lento y moroso”. En realidad, y dejando a un lado la valoración positiva que tanto Ortega como en general la crítica afín al arte nuevo hace de la novela de Proust, a quien se le atribuye habitualmente esa morosidad, lo que se dice en el ensayo comentado es que la acción no debe constituir el cimiento formal de la novela, por más que la reducción de la actividad, del movimiento, etc., sea una característica que encontramos *de facto* en las novelas que en principio está adscritas a esta tendencia. Otras palabras de la cita son, sencillamente, falsedades, como la alusión a las tres unidades clásicas, de las que nada se dice en el libro de Ortega, y son solamente atribuibles a un arranque de mal humor de un novelista en general respetuoso y afable, pero no carente de mal genio.

Pero el aspecto de *La deshumanización del arte* que Baroja malinterpreta es, sin duda, el hermetismo, concepto al que alude el personaje que remeda a Ortega diciendo que la novela debe estar metida en un marco bien definido y cerrado, o en un ambiente muy limitado. Ello, sumado a lo dicho sobre la escasez de figuras y la propia acción, sugiere una literatura en las antípodas de sus Zalacaínes o Avinaretas, donde hay viajes en barco, persecuciones, luchas, etc. Está pensando, por utilizar un símil cinematográfico, en una novela con pocas escenas de “exteriores” o, al menos, constreñida en un espacio físicamente pequeño, y probablemente -teniendo en cuenta su alusión a la morosidad- a un tiempo objetivo reducido. De ahí su mención a las tres

²⁶¹ Independientemente del uso que se hiciera con posterioridad de los contenidos y los juicios reflejados tanto de *La deshumanización del arte* como de *Ideas sobre la novela*, Ortega insiste en todo momento que su ensayo no aspira a ser una preceptiva, sino una valoración de la literatura que está presente ante sus ojos. Ello choca, sin embargo, con la opinión generalizada de esta crítica joven, a la que más tarde se uniría de forma explícita el propio Ortega en el momento de clausurar el proyecto *Nova novorum*, según la cual la nueva novela es una promesa que no acaba de cumplirse.

unidades clásicas y un poco más abajo pero en este mismo prólogo, a lo que llama “literatura provinciana”, de la que se elige como modelo *La Regenta*.

En definitiva, Baroja está oponiendo su novela a la de Ortega en función de la existencia de viajes, aventuras y continuos cambios de lugar, elemento que, si bien no encajan demasiado bien en el proyecto literario de *La deshumanización*, no constituyen algo expresamente rechazado ni proscrito, ya que ese aspecto no se aborda en el ensayo directamente. Cuando Ortega habla de hermetismo en la novela, se refiere en realidad a algo muy distinto.

Baquero Goyanes resume muy bien este malentendido, y aporta otras diferencias entre el concepto de hermetismo que tienen nuestros dos autores:

[E]l concepto orteguiano está referido a las relaciones del lector con la novela. Esta debe ser hermética en cuanto a su capacidad de apresar en un recinto de ficción al lector, con olvido momentáneo del real ambiente de su circunstancia individual.

En cambio, el concepto barojiano de "permeabilidad" está referido a las relaciones de la novela con los demás géneros literarios y aun con todo lo que no sea ella misma -vida, política, sociología, etc²⁶².

Y, de nuevo, podemos encontrar el origen de este malentendido en la vieja disputa que ambos mantienen. En 1915 Ortega reprochó a Baroja que su obra era demasiado “porosa”, abierta a todos los vientos. En *La caverna del humorismo* (1919), Baroja identificó directamente esa falta de poros, es decir, ese aislamiento respecto a lo circundante, con la obra de un retórico, condición valorada negativamente por ambos autores, y aportó un gráfico ejemplo con una planta que crecía mejor en un tiesto poroso y conectado así con el exterior por ósmosis. Cuando, en 1925, Baroja lee el texto de *La deshumanización*, solo tiene ojos para encontrar en dicho texto una prolongación de la disputa, mientras que para Ortega se trata de algo de mucho mayor alcance.

Claro que, a fin de cuentas, el error no es tan grave, pues Baroja está simplemente confundiendo un concepto orteguiano por otro igualmente negativo. La independencia de la novela frente a lo sociológico, filosófico, etc., no tiene nada que ver con el hermetismo, que hemos definido como la capacidad de la obra para abstraer por un tiempo al lector de su propia y real circunstancia; pero lo cierto es que entra el campo de

otro “dogma” orteguiano igualmente odioso para nuestro novelista: la intrascendencia. Cuando Baroja dice que la novela es un género proteico y multiforme en el que cabe de todo, se está rebelando contra la novela exenta de compromiso con la vida -y, por extensión, con la política- que propugna Ortega.

Llegados a este punto este punto conviene recordar que, mientras Ortega asegura que “nace muerta” cualquier novela gravada con el lastre del compromiso ideológico, Baroja admite que el opuesto, es decir una obra de “arte puro”, carente de todo ingrediente extranovelesco, “como una sonata de Mozart”, existe aunque sea solo como posibilidad, pero solo como tal, ya que “no sabemos de ninguna novela que se acerque a ese ideal”. Probablemente, Ortega tampoco habría podido en 1925 nombrar ninguna. Lo más grave es que tal vez tampoco pudiera hacerlo en 1929 cuando, decepcionado con el resultado, decide poner fin a la colección *Nova novorum* sin haber conseguido que ese ideal de arte puro tomara forma novelesca.

El siguiente asunto que queremos considerar acerca del prólogo a *La nave de los locos* en relación con *La deshumanización del arte* se refiere a los personajes o figuras novelescas, aspecto al que ya hemos aludido siquiera tangencialmente. En este campo, Ortega ha lanzado contra nuestro novelista un ataque muy directo en 1915, en el que le reprochaba como vicio su tendencia a definir de forma externa y subjetiva a sus personajes, y otro indirecto o al menos no explícitamente dirigido a él en *Ideas sobre la novela* (1925), aunque con una coincidencia tan clara, no solo en el contenido sino en las propias palabras, que Baroja debió darse sin duda por aludido²⁶³.

El tema de la definición de los personajes cobra, por otra parte, una nueva importancia en *Ideas sobre la novela*, ya que la caracterización de las figuras será uno de los elementos novelescos más claramente llamados a cubrir el hueco que deja en el esquema técnico orteguiano la postergación de la trama como elemento central de la

²⁶² Baquero Goyanes, *art. cit.*, pág 30-31.

²⁶³ “De ahí que el mayor error estribe en definir el novelista a sus personajes” (*Ideas sobre la novela*, *op. cit.*, III, pág. 134), dirá Ortega en 1925. Si comparamos el enunciado con las citas que hemos aportado con anterioridad referidas a 1915, nos damos cuenta de la similitud entre ambas. En este segundo caso, sin embargo, las palabras de Ortega transportan una menor carga irónica, ya que la primera alusión, contenida en el apartado “Teoría del impropio”, añadía que ese juicio de valor de Baroja solía, a su vez, llevar aparejado algún insulto. La preocupación de Ortega por el tema debe de ser antigua, pues aparece ya en los papeles de 1910.

novela. De esta manera podemos postular, aun con reservas, que existe la posibilidad de que el concepto de “autopsia” del personaje, y por extensión de la novela presentativa, uno de los auténticos pilares del edificio teórico inaugurado en 1925, tuviera su origen en este diálogo crítico que mantienen ambos escritores. Esta conclusión, insistimos, es un tanto aventurada, pero parece claro que existe una fuerte conexión entre ambas líneas de pensamiento y escritura.

Ahora bien, cuando Ortega y Baroja profundizan en el tema de los personajes novelescos no están hablando de lo mismo. Para empezar, llama la atención el lenguaje que emplean. Baroja habla en la mayoría de los casos de “tipos”, mientras que Ortega prácticamente no utiliza esa palabra, al menos en las páginas centradas en la cuestión literaria, en la época anterior a 1925. El término no irrumpirá con fuerza en su obra hasta 1927, en el artículo sobre *El obispo leproso*, de Gabriel Miró. Y cuando la usa ni siquiera está contemplando los mismos aspectos sobre la construcción del personaje que aborda en 1925.

Para entender el matiz que estamos tomando en consideración, hemos de recurrir a una dicotomía muy recurrente en la filosofía orteguiana, la que está constituida por los términos de “materia” y “forma”. En 1925, Ortega no está interesado por lo material dentro de la novela; en realidad no le importa de qué naturaleza sea el personaje; para él, lo importante es el modo en que se presenta al lector, que debe ser “a través de una encrucijada de datos contradictorios”²⁶⁴, exigiendo al lector un esfuerzo en virtud del cual la novela se hacía comparable al cuadro impresionista. Lo que menos importa a Ortega en este momento es el retrato que forme esa encrucijada de datos. Cuando por fin se refiere Ortega a la “materia” de la figura, es decir, al contenido de esa maraña de datos autopresentados y a su vecindad con la realidad, es para manifestar su indiferencia²⁶⁵.

El pensamiento de Ortega choca en este punto con la praxis de Baroja. A nuestro novelista dogmatófago le preocupa, y mucho, el contenido de la novela, y la materia del personaje le importa por encima de la forma -la suya es, además de abrupta,

²⁶⁴ Como se recordará, la cualidad se atribuía a la novela de Dostoievsky, y en ello recaía el verdadero carácter realista de sus novelas, sin importar cuál fuera el dibujo que trazan esos “datos contradictorios” ni su relación de verdad con un modelo real.

simplicísima- en que se nos presentan. Y contesta al ensayista, como por otra parte viene siendo habitual, aportando ejemplos de la literatura en los que, según él, no hay tipos bien definidos, lo cual no las ha privado de ser magníficas novelas. Los ejemplos que se aportan son, muy en consonancia con la época que viven estos autores, dos ataques a Galdós. El primero de ellos, recogido en el propio prólogo a *La nave de los locos*, es una crítica al modo en que el autor de los *Episodios Nacionales* construye al personaje de Juan Martín el Empecinado, en la novena entrega de esta colección. Dicha caracterización se efectúa, entre otras cosas, a través de la imitación del modo de hablar que el autor de la obra atribuye al mítico guerrillero, y que imagina plagado de incorrecciones y solecismos. En este caso, Galdós se está acercando, con más de medio siglo de adelanto, al modo de escribir defendido por Ortega, ya que deja que sea el lector quien infiera el bajo nivel cultural de “El Empecinado” a partir de datos simplemente presentados, en este caso lingüísticos. Baroja, probablemente, habría despachado al personaje en dos líneas, diciendo que hablaba muy mal (y, si hacemos caso a Ortega, es más que probable que esas líneas hubieran contenido algún impropio). Pero la crítica del novelista vasco no afecta al modo de presentar, sino a la materia, a lo presentado: él está convencido de que “El Empecinado”, a fin de cuentas un castellano viejo, hablaría correctamente pese a su escasa instrucción. A Ortega, en cambio, ese detalle no le hubiera importado, porque se interesa por la forma en que nos acercamos a la realidad.

El segundo ejemplo, en la línea del primero, trasciende el tema de los caracteres, y por ello nos ayuda a calibrar el alcance de los planteamientos que manejamos. En el número 82 de *Ínsula*,²⁶⁶ Baroja vuelve a cargar las tintas sobre Galdós, esta vez por describir, de nuevo en los *Episodios Nacionales*, una población que nunca ha visitado. Ni una palabra se nos dice acerca de cómo se ha realizado la descripción; da igual, deja de ser válida en el momento en que queda desvinculada de la experiencia. En contraste, podemos afirmar que Ortega, al leer *Víspera del gozo* no puso ningún reparo al hecho de que la Icosia de “Mundo cerrado”, o la ciudad innombrada de “Aurora de verdad”, ambas

²⁶⁵ “Las almas de la novela no tiene para qué ser como las reales; basta con que sean posibles” (*op. cit.* pág. 417)

²⁶⁶ Tomamos prestado el dato de Donald L. Shaw, “A reply to *Deshumanization*. Baroja on the art of the novel”, *Hispanic Review*, vol. XXV, enero de 1957.

presentadas al lector como una verdadera “encrucijada de datos contradictorios”, probablemente ni siquiera existan.

Una vez han quedado tan claras las diferentes posturas del filósofo y el novelista, sorprende bastante el giro que da Ortega hacia la posición de Baroja en 1927, con el mencionado artículo dedicado a *El obispo leproso* de Gabriel Miró. En dicho artículo no se renuncia a nada de lo defendido dos años antes acerca de la autopsia, pero además se añade y se integra el interés de que ese ejercicio de construcción del “alma novelesca” constituya también, si se quiere, una copia de la realidad, se inicia su razonamiento sobre el tipo que, por ser materia de otro apartado, dejaremos aquí solo esbozado. Baste decir que, para Ortega, el personaje -considerado ya no desde un punto de vista estrictamente formal, sino también material- no puede ser un tipo, pero no puede tampoco prescindir totalmente de lo típico, a riesgo de crear solo “personajes heteróclitos”, complacidos en “contradecir su clase”, lo cual produciría una obra caprichosa y delirante. A partir de este momento, el novelista dará vida a criaturas que se correspondan con un nuevo tipo, es decir, una nueva manera de ser “militar”, “señorita de provincia”, o “jesuita”. En otras palabras, el giro de 1927 es, sin descuidar lo formal. un giro hacia la materia de la obra, o lo que es lo mismo, un giro hacia el realismo.

PARTE SEGUNDA:
LAS NOVELAS DE LA COLECCIÓN *NOVA NOVORUM*

CAPÍTULO III

PEDRO SALINAS

1. INFORMACIÓN GENERAL. RECEPCIÓN CRÍTICA

Víspera del gozo fue publicada por la editorial Revista de Occidente bajo el subtítulo “novela”, pero en realidad se trata de siete narraciones independientes²⁶⁷. Aunque sus capítulos se publican por separado en la mencionada revista desde 1923, la primera edición del texto completo es de junio de 1926, y no volvió a ser editada hasta 1974 por Alianza en edición muy asequible, lo que significa 48 años sin que la obra llegara al gran público. Hace algunos años ha sido reeditada en un volumen de *Narraciones Completas*²⁶⁸. Entre la segunda y la tercera edición han transcurrido 24 años, exactamente la mitad que entre las dos primeras, lo que, en cierto modo, implica un mayor reconocimiento de la obra novelística de un autor que ha pasado a la Historia como poeta. En 1993, Noël Valis presenta una traducción al inglés bajo el título *Prelude to pleasure*²⁶⁹. Para nuestras referencias aludiremos en todo momento a la edición de 1974.

²⁶⁷ La cuestión de la unidad del conjunto será abordada en su momento.

²⁶⁸ Ed. Península 1998, Barcelona, colección *Vidas imaginarias*.

²⁶⁹ Pedro Salinas, *Prelude to pleasure*, traducida por Noël Valis, Lewisburg, Bucknell University Press, 1993.

Los números de *Revista de Occidente* posteriores a la publicación de la novela en la editorial homónima incluyen un anuncio donde se hace publicidad de *Víspera del gozo*, cuyos ejemplares se venden a 3,50 pts, precio en absoluto elevado y equivalente a lo que costaba cada número de la publicación mensual fundada por Ortega²⁷⁰. Estos anuncios persisten durante todo el verano hasta el mes de octubre. Los anuncios de la segunda novela de la colección, *El profesor inútil*, incluyen también la noticia de que los mil ejemplares de *Víspera* se han agotado en los apenas cuatro meses transcurridos. Ninguna de las publicaciones que la siguen tendrá menor éxito: Jarnés venderá sin problemas los 1.000 ejemplares de *El profesor inútil* y llegará a los 2.000 con *Paula y Paulita*. De igual manera, Antonio Espina pasará de los 1.000 ejemplares de su *Pájaro Pinto*²⁷¹ a los 2.000 de *Luna de Copas*, aunque será Valentín Andrés el que rompa el techo editorial de la colección con su obra de teatro *Tararí*, del que se tiran nada menos que 3.000 ejemplares en noviembre de 1929, época en que la inestabilidad económica y social fruto del crack de la bolsa americana debía de estar pasando ya factura a la dictadura de Primo. Sea cual fuere la razón que decidió a Ortega a clausurar *Nova Novorum* no fue, desde luego, un fracaso de ventas²⁷².

No existen, por desgracia, muchos testimonios coetáneos acerca de lo que podríamos llamar datos de ventas y distribución. Son muy reveladoras, sin embargo, las palabras de Gómez de Baquero en *El Sol* del 21 de julio, refiriéndose a la reciente aparición de *Víspera del gozo*. Para él, en un país “de pocos lectores y por consiguiente de tiradas cortas, el libro elegante y económico conduce al libro breve”. La conciliación

²⁷⁰ Para hacernos una idea de lo económico de la publicación, podemos comparar sus módicas 3,50 pts con las cinco que costaba un libro de gran éxito publicado por Espasa Calpe también en 1926, *De Palos al Plata*, en el que el comandante Ramón Franco y el capitán Ruíz de Alda narran su hazaña a bordo del Plus Ultra, y cuyo facsímil ha sido reeditado en 2000. Prueba de su éxito editorial es que la imagen de los dos héroes de la aeronáutica es utilizada en los periódicos para promocionar la Enciclopedia que edita Espasa poco después.

²⁷¹ Esta novela agotó su edición en tan solo quince días, según testimonio de su autor en una entrevista con Francisco Ayala para *La Gaceta Literaria*, aparecida el 1 de abril de 1927. Vid. Capítulo V, apdo. 4.6.

²⁷² Los datos los facilita López Campillo en el anexo de *La Revista de Occidente y la formación de minorías* (pág. 256). Más que discutible es la valoración que hace de las novelas en su conjunto, ya que, según ella, “...hay que notar que las tiradas de estas obras iban aumetando, lo cual indicaba cierto gusto del público de estos años del final de la Dictadura por unas obras en las que predomina la imaginación y la fantasía”.

de elegancia y economía está en la línea no solo de la realidad del negocio editorial español sino también de la vocación minoritaria que tiene el proyecto de Ortega. Lo cierto es que, si bien España no era el paraíso de este negocio, un vistazo a nuestro capítulo I es suficiente para percatarnos de que esta tirada de mil ejemplares es más escuálida de lo normal, más aún si tenemos en cuenta que cerca de la mitad de los suscriptores de la *Revista de Occidente* en esta época se distribuían por distintos países de Hispanoamérica, hacia donde se desviaría probablemente parte de la tirada.

Tampoco la distribución debió de ser excelente, si hacemos caso del relato de una corresponsal anónima que, oculta bajo la firma de “una curiosa lectora”, responde el 10 de agosto a una encuesta de *El Heraldo* titulada “¿Qué libros de verano me recomienda usted?” En ella se refiere a las dificultades halladas para hacerse con el libro de Salinas:

Había leído un artículo o dos sobre el libro de Pedro Salinas, y aunque yo no sabía quién pudiera ser este autor [...] como me extrañó el título, lo pedí en no sé qué librería. Ni en aquella ni en otras seis lo encontré, de las más céntricas y surtidas al parecer de Madrid.

Son palabras poco importantes desde el punto de vista crítico; pero tienen el valor de ser uno de los escasísimos testimonios sobre la recepción del libro entre un público si bien culto, no especialista.

El período de cuatro meses que separa la obra pionera de Salinas de su continuadora, *El profesor inútil*, de Jarnés, es más o menos lo que ocupa la primera oleada de artículos y reseñas dedicadas a *Víspera del gozo*, la mayor parte de ellas bastante elogiosas y esperanzadas acerca de las posibilidades de la colección que inauguraba. Evitaremos una enumeración prolija; baste decir que se trata de siete u ocho artículos publicados fundamentalmente en *El Sol*, aunque también en el *Heraldo* de Madrid y en *La Verdad* de Murcia, firmados por personalidades críticas de la época como Díez Canedo, Gómez Barquero, Giménez Caballero, Olmedilla o Corpus Barga. Casi todos ellos abordan, de una forma u otra, la que fue particular cuestión palpitante de este momento: ¿Es *Víspera del gozo* un remedo más o menos logrado del estilo de Marcel Proust, al que Salinas había traducido? Giménez Caballero -a la sazón el más fiero detractor de la novelita- llega incluso a traducir un párrafo al francés para, a su juicio,

revelar la profunda deuda del poeta hispánico con el novelista francés, a la par que su alejamiento de la “sensibilidad genuina de la raza nuestra literaria” ²⁷³.

Este artículo de Giménez Caballero tuvo varias contestaciones más o menos airadas, aunque es tal vez la más afortunada la de Fernando Vela en *Revista de Occidente*. En ella, superada la cuestión del estilo, se abordan diferencias de más peso, como el planteamiento antirromántico con que Salinas aborda no solo la separación de la amada, sino también el reencuentro con ella. A este respecto, reconoce que existe en el libro una mayor valoración de lo presente sobre lo evocado, siendo este “goce de la presencia cabal” algo a su juicio, “muy propio de la sana sensibilidad actual”. Para Fernando Vela, la cuestión del parentesco estilístico con Proust pasa a un segundo plano, sobre todo porque el crítico de la *Revista de Occidente* propone una definición alternativa y más englobadora de “estilo”, mucho más allá de la superficial cotemplación de la manera de decir las cosas (“el orden de la frase, la longitud”, etc.) y que abarca también la actitud hacia la realidad y el arte.

Desde este punto de vista, Vela agranda la distancia entre Salinas y su supuesto modelo estilístico, debido al diferente uso de los recursos formales, los cuales están en Proust ligados a una función mimética y evocadora, propia del arte antiguo, mientras que en el caso de *Víspera* adquieren un valor en sí mismo:

El arte pretérito se “servía” de ellos como medio, instrumento para la copia o la ficción de realidades humanas. El arte actual les confiere una vida independiente, en abstracto [...] Los elementos artísticos, antes subordinados, constituyen la única finalidad, el único protagonista del arte joven ²⁷⁴.

La actitud de Fernando Vela es, en verdad, un tanto radical en el sentido de que establece un divorcio absoluto entre este tipo de narrativa y la realidad: el arte antiguo es mimético, frente al moderno que es, utilizando un término poco afortunado, formalista,

²⁷³ *El Sol*, 17 de junio de 1926. En él se llega incluso a reproducir algún desliz gramatical del escritor. Le prestamos especial atención porque, debido a lo feroz del ataque, el artículo de Giménez Caballero es mencionado en muchos de los que se escriben en defensa del poeta metido a prosista.

²⁷⁴ Fernando Vela, *art. cit.*, pág. 127. Como también hará Azorín apenas un mes más tarde, reconoce la modernidad de Proust al ejercer esa función mimética desde un punto de vista poco corriente. Fernando Vela, por su parte, establece la diferencia entre los dos escritores mediante una proporción aritmética:

entendiendo por tal aquel que da esa vida “independiente” -y, por lo tanto, un máximo protagonismo- a los elementos formales. Esta línea divisoria resultaría en exceso tajante incluso para Ortega, quien tanto en su pensamiento filosófico como en el transcurso de sus reflexiones artísticas, está hondamente preocupado por las relaciones entre el hombre y la realidad.

Nos parece por ello mucho más acertado el artículo de Azorín, publicado en *ABC* el 9 de julio de 1926 bajo el título “El arte de Pedro Salinas”. De nuevo vuelve a aludir al supuesto parentesco con Proust, que se resuelve de una manera mucho más aguda: el escritor francés ha “ensanchado” la perspectiva del novelista tradicional, dando cabida a pormenores (“un matiz, un viso ligero, un tornasol”) que antes eran pasados por alto, pero sin alterarla de manera sustancial. El cambio de Proust sería, por así decirlo, cuantitativo y no cualitativo:

La realidad se ha ensanchado, sí; pero el procedimiento para expresar esa realidad insospechada, originalísima, es el tradicional; es el procedimiento directo, abierto, franco.

Otro es el caso de Salinas. En Salinas el procedimiento recto desaparece. Todo en él es indirecto, fragmentario, inconexo [...] como si se tratara no de las especies de las cosas, sino del reflejo de las cosas en múltiples espejos.

Dicho de otra manera, en *Víspera* no importan tanto los objetos como el modo de acercarse a los mismos, lo cual encaja perfectamente con el ideario artístico orteguiano. El ser humano acaba por acercarse a la realidad a través de la tantas veces mencionada “encrucijada de datos contradictorios”. El mundo, a su vez, aparece fragmentado en una multiplicidad de perspectivas. El punto de partida de Ortega y Salinas no puede ser más coincidente.

Pese a todo, Azorín parece ser el único en profundizar en esta dirección, mientras el resto de la crítica -es decir, el sector que no había gastado ya sus energías en discernir si Salinas era o no una mala copia de Proust- se desvía hacia cuestiones más superficiales, como la elección de un marbete genérico adecuado. Casi nadie se atreve en este momento a llamar a la obra novela sin reservas. Gómez de Baquero habla de

mientras que Proust “saca medio cuerpo fuera” del arte pretérito, Salinas se encuentra dentro de la modernidad en sus “cuatro quintas partes”.

“poesías líricas en prosa” -lo que chocaría con ese antirromanticismo visto por Fernando Vela-, mientras que Azorín, siempre más acertado, habla de “visiones novelescas del mundo”. Corpus Barga, en *El Sol* del 1 de octubre, dice que no son “ni siquiera cuentos”, sino que más bien se trata “de elementos” de cuentos. Incluso nuestra curiosa lectora, no por anónima privada de cultura y de buen juicio, se aventura a calificar a *Víspera* como “un libro de cuentos; pero contados de otra manera, sin ese principio y ese fin que tenían antes los cuentos escritos”. En definitiva, indefinición y dudas propias de quienes tan solo tienen clara la conciencia de enfrentarse a algo nuevo.

La proximidad del invierno parece trasladar la cuestión al hemisferio boreal, ya que a partir de noviembre son los periódicos argentinos los que parecen tomar el relevo, con artículos de Pérez de Ayala, en *La Prensa* de Buenos Aires, o de Guzmán, en *El Universal* de la misma ciudad²⁷⁵. Para terminar esta primera época crítica en torno a nuestra novela, mencionemos el juicio de Ortega que, si bien indirecto, no deja de ser aplastante. Tan solo tres años después de la inauguración del magno proyecto *Nova novorum* lo clausura con una inequívoca sensación de fracaso: “Se dirá que el arte nuevo no ha producido nada que merezca la pena, y yo ando muy cerca de pensar lo mismo”²⁷⁶.

Los años sucesivos se parecen bastante a un desierto en lo referente a ensayos o reseñas acerca de *Víspera*. En 1941 Ángel del Río nos ofrece una visión poco valorativa de la obra en prosa de Salinas, en la que dice no encontrar nada “que no encontremos más plenamente realizado en su poesía”²⁷⁷. Tenemos que esperar hasta los primeros años cincuenta, momento que la muerte de Salinas vuelve propicio para meditaciones retrospectivas. Tampoco aquí suena la hora para ensayos especialmente profundos, y sí más bien para un cierto tono de póstumo homenaje. Señalaremos a F. Gallego Díaz²⁷⁸ o a

²⁷⁵ Para una enumeración exhaustiva de estos primeros artículos, en general de escasa importancia para el posterior desarrollo de la crítica en torno a la novela, recomendamos la que se ofrece en el nº 75 de *Insula* (marzo de 1952), con motivo de la reciente muerte del poeta. No he conseguido acceder a los artículos publicados en Argentina.

²⁷⁶ Es J. María del Pino quien recoge el testimonio sin especificar su origen en su obra *Montajes y fragmentos, una aproximación a la narrativa de vanguardia*, Ámsterdam, Rodopi, 1995, pág. 38.

²⁷⁷ “El poeta Pedro Salinas: vida y obra”, en *Estudios sobre literatura contemporánea española*, Madrid, Gredos, 1966, pág. 178- 253. Originalmente se publicó en *Revista Hispánica Moderna* nº7, 1941.

²⁷⁸ “P. Salinas con Sevilla al fondo”, nº 75, marzo de 1952.

Ricardo Gullón²⁷⁹ que, treinta años después, llama la atención sobre el olvido crítico de los prosistas de los años veinte en favor de su labor poética, con especial mención de Salinas y los *Nova novorum*.

A decir verdad, y con honrosas excepciones, la corriente crítica sobre *Víspera* no empieza a fluir de forma continua y más o menos caudalosa hasta los años noventa, aunque con un importante pionero en la década anterior en la persona de Pérez Firmat con su *Idle Fictions* en 1982. Lo cierto es que no se ha escrito una obra que pretenda explicar *Víspera del gozo* de forma total y exhaustiva, sino más bien una serie de artículos o capítulos incluidos en libros de asunto más general, que a menudo abordan la cuestión en pocas páginas, cuando no se ocupan tan solo de alguno de los episodios que constituyen la novelita. Tal es el caso de Pérez Firmat, centrado en *Mundo cerrado* o de Robert Spires (1998), que solo se ocupa de *Mundo cerrado*, *Cita de los tres* y *Aurora de verdad*, o de espléndidos artículos como “Entrada en Salinas” de Antonio Candau, dedicado en exclusiva a *Entrada en Sevilla* (1990), donde pone de manifiesto la estrecha e interesante relación entre la narrativa de vanguardia y la novela tradicional. En general, todas las aportaciones de los noventa tienen en común una elevadísima estimación de la obra en prosa de Salinas. Pérez Firmat considera *Mundo cerrado* el relato inaugural de la novela de vanguardia, mientras que Spires ve en ella “the best achievement in Spanish prose fiction of a work clearly identified with the *arte joven* movement”²⁸⁰.

Frente a los que se han ocupado solo de fragmentos de *Víspera*, existen aportaciones de pretensión más totalizadora aunque de escasa extensión, como el artículo de Robert G. Havard “Guillén Salinas and Ortega, Circumstance and Perspective”²⁸¹, fundamental para establecer las relaciones de Salinas con la filosofía orteguiana del punto de vista, o los capítulos dedicados por José María del Pino²⁸² y por Roberta

²⁷⁹ “Los prosistas de la generación de 1925”, *Insula*, nº126, mayo de 1957.

²⁸⁰ Robert Spires, *Transparent simulacra Spanish Fiction (1902-1929)*, Missouri University Press, 1998.

²⁸¹ Robert G. Havard, “Guillen, Salinas and Ortega: Circumstance and Perspective”. *Bulletin of Hispanic Studies*, LX, 1983, pág. 305-318.

²⁸² J.M. del Pino, *op. cit.* 1995.

Johnson²⁸³, desde las universidades de Colorado y Kentucky, respectivamente, que tratan de abordar la novela en su totalidad, aunque, como decimos, en un espacio no muy amplio y derivando en conclusiones acaso generalizadoras en exceso. Por último, mencionaremos sin más el enfoque psicoanalítico de Carlos Feal²⁸⁴ que constituye una especie de islote respecto del resto de la crítica.

En definitiva, podemos concluir que aún no se ha llegado a un tratamiento de *Víspera del gozo* lo suficientemente extenso, completo y unificado, y que esta situación podría, en principio, hacerse acaso extensiva a otras obras de la colección *Nova novorum*.

2. “MUNDO CERRADO” O LA HUIDA DE UN MUNDO CRUEL

Es el título de la primera sección de *Víspera del gozo*. Como va a ser común al resto del libro, la trama es muy sencilla, aspecto en el que concuerda con los postulados de Ortega: Andrés viaja en tren a Icosia, invitado por su amiga Alicia, recientemente casada. Cuando llega, descubre que su amiga ha muerto.

El primer tema que encontramos es de carácter metaliterario. El protagonista ha escogido un libro adecuado para leer durante un viaje y no durante una tarde de invierno, lo que de entrada establece una relación entre el arte y la realidad, si bien en el campo de la percepción y no de la producción. Al presentar a un hombre que compra un libro y sus razones, se está abordando el problema de la recepción social de la literatura:

Un libro de letra clara, amplio margen, asunto intrincado y atractivo, de esos que compramos un día de invierno, pensando en leerle [sic.] aquella noche al amor del fuego, pero que luego, a las primeras líneas, se comprende que ha sido escrito para otro lugar y sazón: para una tarde clara de viaje, y que sólo entonces nos dará un placer totalmente exprimido y sabroso (pág. 11).

A primera vista, la persona verbal utilizada implica en lo expuesto la opinión del narrador, al que en principio podemos identificar, como hipótesis de trabajo, con el propio Salinas. Sin embargo, el libro que tenemos en las manos no se corresponde con

²⁸³ Roberta Johnson, *Crossfire: Philosophy & the novel in Spain 1900-1934*, Lexington, University of Kentucky, 1993.

²⁸⁴ “Lo real, lo imaginario y lo simbólico en *Víspera del Gozo* de Pedro Salinas”, en *Modern Language notes*, nº 106, 1991.

los tradicionales criterios que Andrés ha formulado como válidos. La implicación del narrador es claramente irónica.

Los tres criterios han sido:

a) “[A]mplio margen”, una condición extraliteraria, tipográfica que, con ser del todo respetable, no deja de asociarse con lectores poco enjundiosos, o incluso con aquellos que compren los libros por su apariencia externa.

b) “[A]sunto intrincado y atractivo”, uno de los elementos más claramente contrarios a los planteamientos de Ortega en particular y en general los de la nueva novela, que postulaban una abolición de la trama como elemento de interés. De hecho, la minimalización de la trama es uno de los primeros aspectos que hemos señalado en *Víspera del gozo*.

c) “[N]os dará un placer totalmente exprimido y sabroso”. Parece que el objetivo de la lectura se reduce al placer. No se alude a ninguna toma de conciencia del papel rector de las minorías ni nada por el estilo.

El tema de la recepción de la literatura acaba, en cierto modo, antes de empezar, porque el libro acaba cerrado y sin ser leído. Andrés queda caracterizado así como una de esas personas que compra los libros y luego, acaso no los lee nunca:

Aunque luego suele ocurrir que en el viaje para el que estaba destinado demos con un compañero de buen habla y se pase todo el tiempo en charlar, mientras el libro sigue abandonado, desoído el grito amarillo y pertinaz de su cubierta, como una virgen desdeñada²⁸⁵, sobre los almohadones (pág. 11).

El tema de la relación con el libro se establece también en la obra poética coetánea de Salinas, concretamente en *Presagios*²⁸⁶:

2

Cerrado te quedaste, libro mío.

²⁸⁵ En un apartado posterior de este estudio, (Capítulo IV, apdo 2.2), tendremos ocasión de ver cómo otro de los autores de *Nova novorum*, Benjamín Jarnés, recurre a una imagen sorprendentemente análoga para referirse al problema de la recepción literaria: mientras el mal libro, de fácil lectura, se entrega “a la primera acometida”, el buen libro, que desafía nuestro intelecto, se resiste “como una virgen montaraz”, lo que propicia que los lectores más perezosos lo abandonen. Es lo que, al parecer, sucede en este caso.

²⁸⁶ Para toda la obra lírica de Salinas aludiremos a *Poesías Completas*, Barcelona, Lumen, 2001.

Tú, que con la palabra bien medida
 me abriste tantas veces la escondida
 vereda que pedía mi albedrío,
 esta noche de julio eres un frío
 mazo de papel blanco. Tu fingida
 lumbre de buen amor está encendida
 dentro de mí con no fingido brío.
 Pero no has muerto no, buen compañero
 que para vida superior te acreces:
 el oro que guardaba tu venero
 hoy está libre en mí, no en ti cautivo,
 y lo que me fingiste tantas veces,
 aquí en mi corazón lo siento vivo.

Lo que nos muestra el poema es la situación contraria a la del libro en prosa, es decir, la comunicación literaria felizmente realizada. A la luz de estos versos, podemos advertir que el concepto de valor del arte en Salinas no es equivalente al de Ortega, ya que se nos está presentando el efecto de una lectura trascendente, que ha sido incorporada a la vida del receptor.

Pero ¿por qué se aborda el tema de la comunicación literaria para luego dejarlo aparcado de esta forma, con el libro cerrado lanzando desoídos gritos desde su cubierta? Adviértase que la narración empieza así:

“Pasó dos horas leyendo, para posteriormente aclarar que las dos horas de lectura lo fueron sin libro delante, con la vista puesta en un cristal -el de la ventanilla- y lo leído, imposible de encajar en ningún género literario: Andrés leía un paisaje nuevo, una nación desconocida” (pág.12).

En realidad, hay una progresión hacia el verdadero tema de “Mundo cerrado”: la aprehensión de la realidad, por otra parte un tema que va a estar muy presente en el conjunto de la obra de Salinas.

La identificación de la naturaleza con un libro y, en general, con la letra escrita, la encontramos en muy similares términos en el poema 20 de *Presagios*. Parece claro que a ambos textos subyace un mismo tema poético y vital:

Estos dulces vocablos con que me estas hablando
 no los entiendo, paisaje,
 no son los míos.

Te diriges a mí con arboledas
 suavísimas, con una ría mansa y clara
 y con trinos de ave.
 Y yo aprendí otra cosa: la encina dura y seca
 en una tierra pobre, sin agua y a lo lejos,
 como dechado, el águila,
 y como negra realidad, el negro cuervo.
 Pero es tan dulce el son de ese tu no aprendido
 lenguaje, que presiente el alma en él la escala
 por donde bajarán los secretos divinos.
 Y ansioso y torpe, a tu vera me quedo
 esperando que tú me enseñes el lenguaje
 que no es mío, con unas incógnitas palabras
 sin sentido.
 Y que me lleves a la claridad de lo incognoscible,
 paisaje dulce, por vocablos desconocidos.

En ambos casos, novela y poema, el autor se acerca a la naturaleza tratando de descubrir en ella un mensaje, de reducirla a un texto. La diferencia fundamental es que, mientras que en el poema la expectativa se conserva intacta, e incluso se fortalece después del encuentro con el paisaje, en el relato produce en el personaje una decepción total, que le lleva a abandonar la búsqueda. Al igual que hiciera con ese libro que no ha leído en el viaje, Andrés cierra el libro del mundo porque su lenguaje -si es que existe- le resulta ininteligible a la vez que desagradable. Esta renuncia al mundo se volverá definitiva cuando el paisaje, el mundo, a la par de ser difícil de aprehender por causa del movimiento del tren o de las limitaciones de la ventanilla, se vuelva sentimentalmente indeseable al verse teñido por la muerte de la amiga.

Lo que tenemos delante es, en cualquier caso, una descripción de paisaje a través de una metáfora, y ambos elementos establecen una relación que nos ayudará a determinar la actitud del narrador hacia la realidad, por un lado, y hacia el arte, por otro.

El paisaje que se nos muestra carece de valor en sí mismo. No se trata de ningún lugar concreto o representativo, como en la novela realista, ni sirve para ejercer la evocación o el lirismo, como en los autores del 98, y tampoco tiene ningún valor simbólico como podía tener la unamuniana Renada. El objetivo de este paisaje es desarrollar la metáfora mundo = libro. Un río, un puente, un desfiladero... elementos convencionales que podríamos encontrar en cualquier parte o, mejor dicho, en ninguna.

El objetivo literario del relato es la imagen que, con no ser del todo original²⁸⁷, lo es en su realización, que está muy desarrollada:

diferentes paisajes > diferentes páginas, con variados estilos.

Nubes > preocupaciones que nos asaltan durante la lectura.

Hasta aquí, podemos decir que el relato se va ajustando a los postulados de *La deshumanización*, ya que el término imagen, el arte, se sobrepone sobre el mundo, y la “fuga genial de la realidad” parece estar realizándose. Pero... ¿quién la ejerce? A primera vista parece que narrador y personaje se alían para doblegar a la realidad, desde el momento en que aquel se incluye a través de la primera persona del plural, como hemos visto, y del enunciado objetivo. No se dice: “Andrés se imaginaba que iba leyendo un paisaje nuevo” sino “Andrés leía un paisaje nuevo”, dando el espaldarazo de la instancia de narrador a la visión del mundo que ofrece el personaje. Sin embargo, como último señor de la novela, no deja que la realidad se doblegue al molde que el personaje, en aparente alianza con el autor, quiere imponerle: continuamente se sale de este molde, lo desborda y Andrés queda ridiculizado. La naturaleza no funciona como libro. La realidad ha triunfado y Pedro Salinas, falso aliado de su personaje, se une al lector para reírse de él.

Así, el verdadero impulso del episodio no es el paisaje, ni siquiera la curiosa metáfora comentada. El verdadero tema que recorre el capítulo es el duelo que sostienen la realidad, espontánea y rebelde, y la brida que Andrés quiere ponerle para cabalgarla a su antojo. El resultado del duelo se anticipa ya en el título, “Mundo cerrado”, que se relaciona a su vez con el tema literario a través de las dos primeras frases del cuento: “Pasó dos horas leyendo. Junto a él, en el asiento, estaba cerrado el libro (pág. 11)”

El cuento empieza con un Andrés que posterga el libro en beneficio de la realidad, pero que quiere tratar a la realidad como a un libro, cuyas hojas pueda pasar a su antojo:

²⁸⁷ La identificación del mundo con un libro suele aludir a planteamientos más bien trascendentes, que pretenden extraer de la naturaleza una enseñanza. Sin embargo, en “Mundo cerrado” la asociación tiene un cariz mucho más lúdico.

Cierto que la lectura no se hacía a su grado y voluntad, porque él no podía pasar las hojas, y esta misión era ejercida, con velocidades toscamente desiguales, por el maquinista, el cual, sin duda por ser nuevo en la línea²⁸⁸, ignoraba la profunda belleza de lo que va revelando con torpísimo ritmo (pág. 12).

En definitiva, la experiencia de Andrés con la realidad es insatisfactoria, y acaba en la frustración y el abandono expresados con toda claridad: “Ya aquello le cansó, le molestó en su dignidad de aficionado rico que lee y goza a su capricho” (pág. 14).

Andrés cierra entonces el libro del mundo tal y como antes había cerrado el libro de la pasta amarilla, para refugiarse en su propio constructo: los dos dietarios donde, de algún modo, está compilando su realidad:

[U]na cartografía geográfico-sentimental, completa y sin huecos, donde no hubiese tierras ignotas, donde cada ciudad, por enorme y remota que fuese, tuviese su explicación y franquee en un nombre, en un ser humano, en el recuerdo de un amor o una amistad (pág. 15).

Finalizado el original fragmento del paisaje *leído* por la ventanilla, el cuento se centra en el personaje y su excentricidad. Porque Andrés se nos presenta desde el primer momento como un ser fuera de lo común, aunque el narrador, irónicamente, nos lo presenta como si lo que cuenta no le extrañara lo más mínimo.

La personalidad de Andrés no debe confundirse ni por un momento con la de un egregio que se aparta del sendero trillado por la masa (recordemos los criterios que siguió para comprar el libro). Algunas notas que conforman su personalidad son las siguientes:

a) Afán de absoluto. Pues aspira a que ningún punto quede fuera de su peculiar cosmografía. Este elevado fin se presenta en el personaje como una pretensión vana, algo ridículo, casi como un desequilibrio.

b) Sentimentalismo. Se trata como hemos visto de una “cartografía sentimental” de la realidad.

c) Imaginación. Si la primera parte del cuento es la descripción metafórica de un paisaje real, la segunda es la construcción de una realidad aún no vista, cuyo elemento principal es Alicia.

²⁸⁸ Nótese la ironía con que Salinas parafrasea las suposiciones de su personaje.

d) Evocación. La construcción imaginativa de lo que va a encontrar se basa en el recuerdo de experiencias pasadas: las regatas de Oxford-Cambridge, el baile del Trinity²⁸⁹...

Las experiencias constituyen para Andrés una especie de almacén sentimental: “¿Y la sonrisa de ayer, seca, intermitente, sin misterio, quizá, agrandada, expresiva y honda, clavada siempre en el rostro, disponible a cualquier momento, sin necesidad de acecho y salto, como antes?” (pág. 18).

La cita nos dice mucho acerca de la relación de Andrés con la realidad, y su ya comentado deseo de someterla, lo que implica un concepto de la misma como algo unívoco y aprehensible. Pero, de nuevo, su relación con el mundo sensible acaba en el disgusto y en la frustración, como vemos al comentar el siguiente rasgo de su personalidad.

d) Evasión de la realidad: No se trata de una evasión a lugares exóticos o a tiempos remotos, al estilo modernista, sino más bien de una evocación fragmentaria de la realidad. Los elementos no deseados se “olvidan”, pero no se trata del olvido psicológico “por reprensión”, sino de una depuración consciente del material evocado:

Aquella evocación de Lady Gurney le causó un súbito malestar. Y como se arranca del rostro amado y sabido el antifaz de seda tras el cual nos hablaba un momento, coqueteando, y nos parecía otra y desconocida, tiró por la ventanilla el nombre nuevo y conyugal, Lady Gurney, que sólo tenía seis semanas de vida, y se encontró detrás, palpitante y estremecida, con Alice Chesterfield, soltera Lady Gurney, que le tendía los dos brazos constantes de la amistad antigua (pág. 18).

Como si de un estructuralista se tratara, Andrés descompone la realidad en rasgos: del compuesto Lady Gurney ha rechazado el rasgo [+casada], y lo ha tirado simbólicamente por la ventanilla. Andrés está, si se prefiere, acercándose a la realidad de su amiga desde otro punto de vista, al estilo perspectivista, desde el cual Lady Gurney y Alice Chesterfield no serían más que distintas visiones ofrecidas por un mismo cuerpo

²⁸⁹ Como tendremos ocasión de ver más adelante, y a lo largo de todo el libro, se trata siempre de la recreación de ambientes y personajes de clase acomodada y alto nivel cultural, en este caso vinculados incluso a la prestigiosa universidad británica, lo que en un primer momento debería acercar a Andrés a los *egregios*. Por otra parte, la recreación de estos ambientes tan cercanos a los que el propio autor debió conocer en su estancia en como lector en Gran Bretaña abriría una nueva cuestión: la del autobiografismo que recorre la obra.

observado desde diferentes ángulos. Pero este modo de evasión -y el concepto de evasión presupone que existe una realidad unívoca y verdadera de la que evadirse- es solo momentánea. Andrés reconoce que esa percepción arbitrariamente fragmentada es una manera de engaño:

Aunque era inútil querer borrado aquello, Lady Gurney. Habría que pasarse la realidad como una punta de acero, aguda y dolorosa, una pluma, por el corazón para tachar algo, a ejemplo del cuaderno. Tacharía dos años de vida, en Londres... (pág. 19).

Estos son los rasgos personales con los que Andrés está a punto de iniciar otro asalto a la realidad, que se va a resolver, como los anteriores, con la frustración y el abandono. La realidad de Icosia es amarga, muy distinta de la que él se iba construyendo pues, al llegar, descubre que Alicia ha muerto:

Icosia, al primer contacto con los labios, apenas mordida le daba el sabor más amargo de todos, sabor a tierra mortal. Se la arrancó de la boca, la tiró por la ventanilla al valle verde, donde se quedó toda brillante, como una fruta pútrida y engañosa. Porque el automóvil, sin penetrar en la ciudad, habiéndola también mordisqueado apenas, corría ya hacia el campo, volviendo la espalda a los adioses inclinados de los cipreses²⁹⁰ del cementerio, en la colina (pág. 22).

La reacción de Andrés ante el sabor amargo de Icosia era esperable, teniendo en cuenta lo visto con anterioridad. No se trata de construirse otra realidad, o de abordarla desde otro punto de vista: la única salida del personaje es volverle la espalda, huir de ella tan rápido como sea posible. La “fuga genial de la realidad” no se verifica en este relato tanto en términos artísticos como existenciales.

El relato que nos ocupa está inaugurando una de las constantes temáticas de *Víspera del gozo*, que es el conflicto entre la realidad objetiva y la realidad construida por la imaginación creativa, conflicto en que esta lleva, al menos de momento, las de

²⁹⁰ La imagen del cementerio con cipreses sobre la colina es, a nuestro juicio, algo típicamente castellano. De hecho, el ciprés es, desde el punto de vista botánico, un árbol propio del Mediterráneo:

“De las tres especies de la variedad *Cupressus sempervivens stricta* (es decir, el alargado), la de los cementerios es la especie *Cupressus funebris*, natural de China, de hasta 15 m. de largo; muy plantado en los cementerios del Mediterráneo (Rafael Chanes, *Deodendron, árboles y arbustos de jardín en clima templado*, Barcelona, Blume, 1969, pág. 110).

El dato nos parece relevante desde el momento en que parece entrañar una renuncia a la construcción de un escenario realista.

perder. Algunos críticos, como José María del Pino²⁹¹, han extrapolado este resultado a toda la novela, extremo que refutaremos al abordar otros capítulos, y sobre todo al tomar en consideración la novela en su conjunto. Es un conflicto al que, por otra parte, Salinas sigue la pista a lo largo de la historia en su libro, ya citado en este estudio, *La realidad y el poeta*, mostrándonos cómo las relaciones entre el literato y el mundo exterior varían a lo largo de la historia. La actitud de este personaje tendría bastante coincidencia con la actitud que considera propia del romanticismo, la “rebeldía” contra la realidad, ya que “el mundo real destroza el mundo poético”. El problema es que algunos críticos han dado un carácter general a un rasgo que Salinas atribuye solo a la esfera romántica:

Es en esta época romántica cuando el conflicto entre el mundo real y mundo poético llega a su climax, es cuando el combate entre realidad exterior y realidad interior toma tonos más violentos y termina más trágicamente²⁹².

En otro orden de cosas, debemos definir de forma muy precisa en qué ha consistido esta derrota frente a la realidad, a fin de poder compararla con éxito con otras experiencias recogidas en el libro. Hay dos ideas que desearía señalar:

1ª) La derrota frente a la realidad se ha producido en dos frentes, aunque en términos desiguales.

a) Una derrota perceptiva. La realidad no ha podido ser percibida en su totalidad, y son continuas las alusiones al fragmento, a lo que se puede ver por la ventanilla. Este tema se toca tan solo tangencialmente, pero será objeto de mayor desarrollo en *Entrada en Sevilla*²⁹³.

b) Una derrota, sobre todo, sentimental. Las expectativas de felicidad abrigadas por el personaje quedan insatisfechas por la presencia avasalladora de la muerte. Este tipo de “derrota” es única en *Víspera del gozo*, frente al profuso desarrollo de la anterior

²⁹¹ “La clave interpretativa de estos ejes organizativos reside en la alta consideración de la imaginación artística como espacio autónomo apropiado para la consolidación del acto literario; pero a su vez Salinas también es consciente de que en el conflicto con el mundo real la construcción imaginaria se deshace” (J. M. del Pino, *Montajes y fragmentos*, op. cit. p. 104.).

²⁹² Salinas, *La realidad y el poeta*, op. cit. pág. 171.

²⁹³ Esta cierta “complementariedad” de los relatos en el desarrollo de los diferentes aspectos del tema principal debe ser considerada como un argumento a favor de la unidad de la obra.

línea temática. Ello prodría deberse a un ejercicio de depuración de lo sentimental a lo largo de la obra.

2ª) La actitud del personaje ante esa derrota ha sido la de la vergonzosa retirada, la de renunciar a la realidad. Es una actitud un tanto “trágica”, por parafrasear la cita anterior, que no volverá a repetirse en el libro. Los sucesivos protagonistas de las páginas de *Víspera* afrontarán los reveses o las sorpresas de la realidad sin inmutarse emocionalmente, incluso con una pizca de humor. En definitiva, Andrés da la impresión de ser un “prototipo desechado” y experimental, muy perfeccionado en las páginas siguientes²⁹⁴.

Abandonamos ahora los elementos fundamentales del relato para hacer un recorrido por el fondo, el escenario en que se produce. Ya nos hemos referido de pasada al elevado nivel económico y cultural de Andrés y de los personajes en general: Oxford, regatas, el baile de Trinity College, el propio viaje que se nos relata, en tren de lujo... El único ambiente vulgar que aparece en el relato es denostado por el personaje:

Y en cambio, cinco minutos más tarde, el tren se estaba parado un rato en una página de estación de tercera, donde una vía muerta, con despintados vagones, una pared gris, de depósitos, al fondo, y un cartel “Lampistería”, por lema componían un “trozo” asombrosamente realista, eso sí, pero tan pobre e insignificante, que no se le explicaba como nacido del mismo autor, sospechado en él una interpolación apócrifa (pág. 13).

Esta lampistería puede crearnos ya algunos problemas de coherencia literaria, ya que, de entrada, resulta un tanto improbable que un tren de lujo se quede parado tanto tiempo en un sitio tan feo, en lugar de llevar a los ilustres viajeros de una ciudad a otra con celérica presteza. Por otra parte, los datos que vamos a contemplar a continuación, unidos a los ya mencionadas de Oxford, Londres... ubican vagamente la acción en la campiña británica, donde sería posible encontrar un “plumber”, pero no así un “lampistero”, palabra de un fuerte sabor dialectal.

Ya nos hemos referido con anterioridad al convencionalismo con que se describe el paisaje de la ventanilla; pero este convencionalismo se acentúa al revelársenos, ya cerca de Icosia, que estamos en Inglaterra mediante unos carteles en inglés que pregonan

peras (“Pears, Pears, Pears” (pág. 20)). No parece que Salinas haya hecho ningún esfuerzo por presentarnos un paisaje inglés mínimamente *típico* o, al menos, reconocible²⁹⁵, habida cuenta además de que pasó parte de su vida como lector en el Reino Unido, circunstancia que cualquier seguidor de Galdós habría sin duda aprovechado para hacer una detallada pintura de personajes y ambientes.

Además del paisaje de la ventanilla, del que ya nos hemos ocupado suficientemente, hay un espacio importante en el relato: la ciudad de Icosia. Vano sería buscar esta pequeña ciudad, por lo que se nos dice europea y que nosotros hemos ubicado en Inglaterra, en mapa alguno, así que parece que estamos ante uno de esos topónimos inventados, como la Vetusta de Clarín o la Ficóbriga de Galdós. Sin embargo, mientras estos eran lugares representativos, en el primer caso de Oviedo, en el segundo de toda España, ahora parece que nos encontramos más bien ante un lugar de significado simbólico, más en la línea de la Renada unamuniana. De hecho, parece que se está jugando con el prefijo griego εικοσι, que significa “veinte”, y que opera en palabras como “icosaedro”, el cuerpo geométrico de veinte caras. Sobre la misma raíz de “veinte” existe en griego el término εικοσι-νηριτος, que significa “veinte veces innumerable, e.e. inconmensurable, grandísimo, enorme”²⁹⁶, lo que sugiere un valor simbólico atribuido número veinte.

En efecto, Icosia se presenta como una realidad múltiple, inabarcable para la percepción:

En efecto, por la ventanilla empezaron a entrar alocadas, aleteando, como esas gaviotas terreras que nos indican que el mar ya está aquí, aunque no lo veamos, palabras heráldicas y anunciadoras escritas en grandes carteles: “Icosia, 10 kilómetros”, “Omnium Bazar. Esta semana, ropa blanca”, “Pears, Pears, Pears”, “Icosia, 5 kilómetros”, y luego, sin letero, anónima y evidente, pero a pedazos, porque entera no cabía, la ciudad misma (pág.20).

²⁹⁴ Eso será un argumento a favor del modelo estructural progresivo que formularemos, frente a otros, al final de este estudio.

²⁹⁵ La alusión a la orografía, con ese “desfiladero abrupto”, hace pensar en todo caso en el norte de Escocia. Pero es inútil preocuparse por aquello a lo que el propio autor, claramente, no ha dado importancia.

Todo el relato del viaje de Andrés hacia Icosia es la historia de una revelación que no se llega a producir nunca, porque del espacio de Icosia vamos a ver muy poco más de lo que por la ventanilla y de la estación antes de que Andrés, decepcionado, le vuelva la espalda.

Desde el punto de vista de la filosofía orteguiana, Andrés ha fracasado en el proceso de “desrealización” que definíamos al principio de este estudio como la capacidad para conciliar los fragmentos del mundo en una especie de montaje cinematográfico que constituye el “ser irreal”. Aunque este planteamiento epistemológico clásico se vería superado, ya que el ser irreal ofrece novedades muy útiles a la hora de describir el proceso por el cual captamos el mundo que nos rodea, como son precisamente el dinamismo y la multilateralidad, propiedades ambas imprescindibles para captar la realidad concebida como una pluralidad de elementos en constante flujo y movimiento.

La consecuencia inmediata desde la propia sociología orteguiana, que como veíamos en la primera parte deriva en su sistema filosófico de la epistemología, es clara: Andrés no es un egregio, ya que está fracasando en la operación mental propia de esta clase, la contemplación, tarea que, como dijimos en la primera parte de este trabajo, es común al artista y al filósofo como seres capaces construir (y el verbo no es casual) una visión completa de la realidad, precisamente porque se acercan a ella desde una postura objetiva, distanciada²⁹⁷ y no utilitarista. Andrés no cumple estos requisitos, en primer lugar porque su visión está totalmente teñida de sentimentalismo y porque, precisamente por ello, su mirada es utilitaria, ya que busca en ese mundo que escudriña el alimento de su vida sentimental.

Estas reflexiones no están demostrando, sin embargo, que el pensamiento orteguiano fuera operativo en Salinas, y mucho menos que la novela sea el resultado de un intento deliberado de llevar a la práctica lo que Ortega había formulado en textos que databan de 1914. Aunque podemos suponer que *La deshumanización*, por el alcance que tuvo, era conocida por cualquier persona medianamente culta de la época desde su

²⁹⁶ Pabón de Urbina, *Diccionario Griego-Español*, Barcelona, Vox, 1967.

publicación -por cierto, posterior a la aparición de los primeros fragmentos de *Víspera* en la *Revista de Occidente*-, no podremos asegurar que Salinas conociera ni manejara los conceptos de multilateralidad y dinamismo. Mucho menos, que los compartiera. Lo que sí es más probable es que fuera el propio Ortega quien encontrara en el texto saliniano una aproximación a lo que había defendido él, previamente, como metafísico y esteta. Esta coincidencia que estamos descubriendo entre Salinas y Ortega no apunta a una composición del relato con la teoría de Ortega como modelo, sino a la posibilidad de una lectura del relato desde presupuestos orteguianos, lo cual es mucho más probable.

Así, resulta difícil de entrada leer el relato sin encontrar en Andrés a un tipo raro, en el peor sentido de la palabra, y parece claro que Salinas, desde su posición de autor, está considerando negativamente esa actitud y esa naturaleza obsesivamente sentimental, además de su incapacidad no ya para hacerse dueño del mundo que le rodea, sino también de soportar airoosamente esa incapacidad, que es tan característica del “heroe” novelesco del siglo XX. En todo caso, es una desaprobación rayana en la pura burla.

Precisamente aquí encontramos el mayor punto de desencuentro entre el relato y el esquema novelesco que prefijan en este caso no solo Ortega, sino toda la hornada de nuevos escritores que abogan por la superación del realismo decimonónico, incluido el propio Salinas, quien en este caso se está traicionando a sí mismo. El rechazo que el lector desarrolla hacia Andrés no está producido tanto por los hechos desnudos que se nos presentan cuanto por la concienzuda labor de acoso y derribo del propio autor, que con su constante ironía está prefijando el duro juicio que, como lectores, acabamos por emitir casi fatalmente.

Salinas llega incluso a decir abiertamente que Andrés es “extraordinariamente aficionado a ciudades y caracteres, tímido y curioso, a la par amigo de la compañía y de la íntima soledad” (pág. 14-15), es decir, le define desde su propia perspectiva, usurpando así la función que, de forma casi unánime, están reservando los nuevos escritores al lector²⁹⁸.

²⁹⁷ Es precisamente la falta de esta distancia el principal reproche que, como se recordará, hacía Ortega a los autores realistas.

²⁹⁸ No es difícil encontrar esa objeción aplicada a la novela realista más tendenciosa. La definición externa de los caracteres será, por otra parte, un punto importante del debate sostenido entre Baroja y

El tema de la realidad percibida como algo fragmentario va a ser absolutamente fundamental tanto en *Víspera* como a lo largo de toda la colección. Es el modelo que se va a corresponder más claramente con este arte nuevo, y que está íntimamente ligado a una realidad urbana. Nótese que la descomposición del mundo en esos sucesivos retazos no tiene lugar cuando se atraviesa el escenario campestre, sino en las inmediaciones de la ciudad. Críticos como Del Pino nos ayudan a discernir los vértices de ese triángulo formado por urbe, vanguardia y fragmentarismo:

Según el canon estético de la vanguardia, tan conectado con las artes plásticas, esa realidad poderosísima [la gran ciudad] sólo puede ser recogida acertadamente mediante una técnica semejante a la del “collage” pictórico y a la del montaje cinematográfico²⁹⁹.

No quisiéramos cerrar este recorrido por *Mundo cerrado* sin detenernos en alguna de las metáforas que, sin lugar a dudas, constituye una de las mayores riquezas del relato en particular y de *Víspera del gozo* en general. Ya nos hemos referido suficientemente a la identificación paisaje = libro, muy elaborada en sus detalles, y de gran importancia en la caracterización del personaje en su modo de ver la vida; pero hay otra imagen, menos extensa, de un notable interés:

Tacharía dos años de vida en Londres, en Camdbridge, en Ramsgate, dos años de... “¿El señor se baja en Icosia Playa o en Icosia Ciudad?” La pregunta del empleado, brusca y disyuntiva, como unas tijeras, cortó el monólogo interior, le dejó trunco, en dos pedazos el mejor y más sabroso, el que quedaba dentro, el del recuerdo inexpressado (pág. 19).

Dos son las cosas que quisiéramos tomar en consideración. En primer lugar, la conciencia expresa por parte del narrador del recurso que está empleando el autor: el monólogo interior, que ya no es exclusivamente una técnica, sino que en alguna medida se ha convertido en parte de la novela. Se trata sin duda de un precedente de las futuras

Ortega. Esta tendencia dirigista quedará, no obstante, postergada en el resto de *Víspera del gozo* y en el conjunto de *Nova novorum*, aunque reaparecerá con fuerza en *Luna de copas*, la última novela de la colección.

²⁹⁹ José María del Pino, *op. cit.* pág. XII nota preliminar.

tendencias en las que el proceso de creación se va a convertir, merced a una propiedad recursiva del arte, en materia novelable.

En segundo lugar, queremos señalar la naturaleza bifronte del elemento “tijeras”, que se usa como bisagra para reunir dos imágenes.

pregunta disyuntiva \leftrightarrow tijeras \leftrightarrow cortan el monólogo.

Estamos ante una de las “imágenes unilaterales, es decir, imágenes que nacen no de toda la idea, sino de uno de sus lados o aristas” que Ortega alababa ya en el Valle-Inclán de las *Sonatas* hacia 1904, aunque Salinas va un poco más allá: los lados que quedan libres se usan para establecer otras asociaciones, haciendo concurrir tres significados en un mismo acto poético.

La otra metáfora que queremos comentar es la que establece la identificación Icosia = fruta, sobre todo por su recurrencia no solo en la novela sino también en el conjunto de la poesía de Salinas.

Pero antes quisiéramos comparar las dos metáforas que de algún modo están estructurando en dos partes el relato: Paisaje = Libro e Icosia = Fruta. La metáfora es probablemente el punto donde es más fuerte la tensión entre realidad y arte, tensión que caracteriza, según hemos aceptado como hipótesis de trabajo, a estas novelas. Ahora bien, para valorar en toda su amplitud las diferencias de planteamiento entre las dos imágenes propuestas, hemos de tomar en consideración los cambios que se dan al respecto en el discurso orteguiano. En 1925, la imagen está más valorada en relación al término real, es considerada en gran medida como el resultado de la operación artística, por más que este juicio se vea contrapesado por la afirmación de que el elemento real es más importante que la “fauna heteróclita” a la que se llega. En otras palabras, en *La deshumanización* de 1925 el proceso de metaforización es, en sí mismo, más importante que el término real o el término imagen, mientras que en los artículos de 1927, la metáfora es una herramienta de penetración en el elemento real, que queda ahora privilegiado. Esta perspectiva, aunque formulada un año más tarde de la aparición de *Víspera*, es más coincidente con la novela y con el plantemamiento general de la poesía

de Salinas, que considera el arte como un medio de capturar lo real en su más pura esencia.

Pues bien, de las dos grandes metáforas de este fragmento, podemos afirmar que la primera (Paisaje = Libro) se acerca al modelo de 1925, ya que la realidad de la que parte es del todo irrelevante y convencional, que existe en función de la imagen. En el caso de Icosia = Fruta, por contra, sí hay una realidad importante que se nos muestra gráficamente merced a la metáfora, por más que el cimiento real de la metáfora sea, a su vez, un mundo ficticio e inexistente que, además, no se nos muestra.

Ello nos obligaría a reformar la cuestión en otros términos más sólidos:

(t. real)

(t. imagen)

Andrés comiendo una manzana / Andrés se acerca a Icosia.

La manzana está podrida / Icosia no responde a sus expectativas.

Andrés tira la manzana / Andrés vuelve la espalda a Icosia.

Ya no importa que la metáfora se fundamente sobre una realidad, Icosia, poco consistente, porque el término real no es Icosia, sino algo tan nuclear en el relato como un hombre acercándose a la realidad con ilusión y optimismo. Y fracasando.

Como ya adelantábamos, la imagen Realidad = fruto tiene antecedentes en la poesía de Salinas, y a su vez volveremos a encontrarla en *Víspera del gozo*, razón por la que nos detenemos en ella. Veamos un par de ejemplos donde el conflicto entre el hombre y el fruto se resuelve de modo distinto:

Yo no te había visto,
 amarillo limón escondido
 entre el follaje bruñido del limonero,
 yo no te había visto. Pero al niño
 le brotó un fuego nuevo de codicia en los ojos
 y tendió las dos manos. Donde ellas no llegaban
 llegó su grito.
 Ahora es de noche y, como fruto cumplido del día,
 te tengo en las manos
 limpio limón escondido,
 limpio limón descubierto.
 (El niño está ya dormido).

Presagios, nº26.

Estamos ante una relación satisfactoria entre el hombre y la realidad, que es “descubierta” y poseída por el poeta. Pero esta relación idílica se va a complicar en *Seguro azar*:

¡Tan visible está el secreto!
 ¡Tan alegre,
 Tan alegre,
 colgando del aire!
 Le ven todas las miradas,
 y le sopesan los vientos;
 los chiquillos le conocen
 y gritan: “Mira, un secreto.
 ¡Dámelo! Si parece una naranja”.
Pero el secreto defiende,
invisible amarga almendra,
 su mañana, su secreto
 mayor, dentro.
 Lo que da son disimulos,
 redondez, color, rebrillo,
 solución fácil, naranja,
 a la mirada y al viento.

Seguro azar, nº 6.

El fruto se presenta ahora como un “secreto”. Los niños han confundido una almendra dentro de su vaina con una naranja. La realidad se ha vuelto engañosa y, a la vez, decepcionantemente. Este segundo planteamiento es el que encontramos en *Víspera del gozo*, con el consiguiente abandono por parte del protagonista.

Resulta curioso el grado de coincidencia de este relato con lo que establece Evelyné López Campillo como una característica temática propia de los cuentos o novelas cortas de la época deshumanizada, y que se relaciona con el fracaso en términos generales y, más concretamente, con el fracaso o muerte del personaje femenino:

Desde el punto de vista de la temática de estos cuentos, novelas cortas o fragmentos de novelas, se encuentran constantemente tres temas: el tema del hombre maduro, instalado en una vida monótona y segura; el tema del fracaso de la mujer o de la

muerte (o enclaustración) de la muchacha, y por fin, el tema del viaje frustrado, de la aventura abortada³⁰⁰.

La coincidencia es, como decíamos, muy alta. Incluso podríamos establecer un malicioso paralelismo entre la “enclaustración” que menciona López Campillo y el matrimonio previo a la muerte de Alicia, teniendo en cuenta que el matrimonio no parece muy bien valorado en este relato, mientras que en los siguientes dicha institución ni siquiera se menciona. Pero no es menos cierto que, a partir de “Mundo”, este modelo constructivo que López Campillo considera recurrente se abandona por completo. La experiencia de Salinas para con la realidad es demasiado rica y compleja como para formularla definitivamente en estos términos de fracaso.

En conclusión, en el relato encontramos la tensión entre realidad y arte formulada en *La deshumanización*. El personaje, definido como un imaginativo idealista, crea su propia versión -versión artística- de la realidad; pero ésta, al fin, vence la batalla y obliga al protagonista a aceptarla tal como es o a abandonar el campo, opción ésta última que se prefiere. El resultado final es que Andrés “cierra” el libro del mundo.

La otra batalla entre arte y realidad es la que libra el propio Pedro Salinas como autor. Hemos visto cómo los ambientes y escenarios, e incluso el propio protagonista, están al margen del mundo, son irreales, no tiene proyección alguna más allá de la novela. No queremos decir con esto que pertenezcan a la “fauna heteróclita” que se propugnaba en *La deshumanización*; más bien estaríamos en la línea del arte-estanco, aislado de lo real, que se defiende en *Ideas sobre la novela*. Nos presenta Salinas el problema del hombre vencido por la realidad, a la que al fin renuncia; pero para ello nos construye un cuadro donde el mundo real queda postergado a expensas del arte, en términos, ya que no irreales, bastante desvinculados del mundo como referente.

³⁰⁰ *La Revista de Occidente y la formación de minorías*, Madrid, Taurus, 1972, pág. 175. Alicia es, sin embargo, un personaje demasiado secundario dentro de *Víspera del gozo* como para sustentar en ella un juicio como este. Ninguna protagonista femenina de la serie va a sufrir semejante destino, salvo Silvia Contreras en *Luna de copas*. Por esta y otras razones, la valoraremos en su momento como una subversión del modelo construido a lo largo de la colección.

3. “ENTRADA EN SEVILLA”, UNA DERROTA (PARCIAL) ANTE LA REALIDAD

La gran ciudad moderna es una multiplicidad de fiestas poéticas para los ojos³⁰¹.

Al igual que en el caso de *Mundo cerrado*, nos encontramos ante un relato de trama muy reducida: Claudio da un paseo en coche por Sevilla en compañía de Robledo. Al terminar, tiene la sensación de no haberse formado de Sevilla una idea mucho más real de la que ya tenía. Nos encontramos ante lo que va a ser una constante en el libro: la lucha del personaje por someter una realidad escurridiza.

Encontramos dos personajes de importancia muy desigual en el relato: Claudio, el protagonista, ilusionado -y luego decepcionado- por su inminente descubrimiento de Sevilla, y Robledo, limitada prácticamente al papel de choferesa³⁰². Pero antes de que la pareja entre en escena, aparece otro personaje no humano: el sol, en una luminosa prosopopeya que anticipa, de forma sutil, algunos aspectos centrales del relato:

Salieron a las seis de la tarde, cuando el sol de aquella calle estaba ya un poco cansado. Se le habían rendido los aceros matinales en vanas porfías por entrarse en los recatados interiores domésticos. Como era un sol de mayo, acalorado de su propio fuego, soñaba con tenderse a la sombra, en un patio, en una cámara, en cualquiera de aquellos lugares umbrosos que tan excelentemente le defendían contra su mismo ardor, y donde se debía estar tan a gusto, sin sol. Probó todo, velas y cierres, zaguanes y ventanos. Todo impenetrable. Los toldos dorados en los patios, los macizos portones entornados, y en los balcones y miradores, visillos rígidos y blancos, que se le negaban como vírgenes fuertes [...]. Y tuvo que estarse todo el día en una calle soleada, melancólicamente derribada por tierra su rubia melena leonina, y tan olvidado y desdeñoso ya que las sombras avanzaban con paso quedo de traidor melodramático, afilando el frío puñal del crepúsculo, sin que él las sintiera (pág. 25-26).

³⁰¹ Pedro Salinas, *La Realidad y el poeta*, op. cit., pág. 23.

³⁰² Resulta del todo inusual en *Víspera* encontrar a la mujer reducida a un papel tan insignificante, cuando la figura femenina constituye en la mayoría de los otros relatos el centro de atención del protagonista. Incluso en “Delirio del chopo y el ciprés”, donde es el paisaje el elemento fundamental, hay una mujer que desempeña un papel más importante que Robledo. Pero en esta ocasión Sevilla se ha impuesto como motor del relato.

“Todo impenetrable”. Parece estar anticipando el fracaso del personaje a la hora de aprehender, de “penetrar” Sevilla con la percepción y el entendimiento. Pero al mismo tiempo, y de forma más objetiva, está ofreciendo valiosos datos descriptivos de Sevilla: “toldos dorados de los patios, macizos portones entornados, balcones y miradores, visillos rígidos y blancos”. Y, sobre todo, el calor, que se ha reflejado de la forma más original posible: el propio sol, abrasado, huye del calor sevillano. Sin embargo, y pese a lo sorprendente de la imagen, creo que estamos más cerca del modelo de metáfora que Ortega formularía un año después de *Víspera*, en 1927, ya que hay una realidad concreta, Sevilla bajo el sol de la tarde, a la que se está sorprendiendo “por su flanco más débil”.

A continuación, es Claudio quien irrumpe en el relato. Y empleamos ese término porque en realidad aparece en actitud muy dinámica : “Claudio bajó la escalera, y atravesó el patio.” (pág. 26). Se trasluce, en su abrupta aparición, la prisa, el ansia, la ilusión por encontrarse con Sevilla tras una larga espera. Pero su entrada en Sevilla empieza con mal pie, ya que “...iba a entrar en la ciudad codiciada, en Sevilla. Pero, por lo pronto, lo que al fondo del zaguán se apercibía, no era paisaje de ciudad, sino la poderosa forma de un automóvil en espera, que lo tapaba todo (pág. 26)”.

La figura del automóvil, procedente del futurismo italiano, irrumpe con fuerza en la poética de Salinas. Podemos considerar que, de forma general, hay una actitud positiva por parte del poeta a los objetos del mundo de la tecnología. “35 bujías”, dedicado a la bombilla, “Underwood girls”, dedicado a una máquina de escribir... En un pasaje de *La realidad y el poeta*, la máquina aparece considerada, pese a ser concebidas con espíritu utilitario, como realidad artística de importancia poética equiparable a la realidad natural, “fuentes de bellezas nunca previstas”³⁰³. Sin embargo, en “Entrada en Sevilla” la velocidad del coche aparece como el principal impedimento en la conquista cognitiva de la ciudad. O al menos, así es en apariencia.

³⁰³ *La realidad y el poeta*, Barcelona, Seix Barral, 1976, pág. 24. Francisco Brines, sin embargo (“Pedro Salinas, precursor de los movimientos alternativos”, en *Revista de Occidente*, nº126, noviembre, 1991), señala cómo esa actitud positiva hacia el mundo de la tecnología cambia por completo en *El Contemplado*, donde aparece como algo deshumanizador.

Al mismo tiempo, el coche tiene un inequívoco significado como marcador de clase. Aunque en su artículo “La moral del automóvil en España”³⁰⁴ nos informa Ortega de que “es España uno de los países donde hay mayor número de automóviles, proporcionalmente al número de habitantes”, el filósofo critica que, mientras en Francia se había convertido en un instrumento de trabajo y producción, en nuestro país continuaba siendo una afición de señoritos, que los usaban “para darse una vuelta por los paseos urbanos y lucir el vehículo”.

Pero el automóvil solo es un elemento más de la modernización que se está fraguando en el país. Del Pino nos enumera unas cuantas que no son ajenas al relato ni al libro en general:

Esta tendencia literaria [el tema del cosmopolitismo en la narrativa de vanguardia] tiene su paralelo en los grandes cambios que comienzan a darse en la vida diaria de la capital española: Edificios modernos en la Avda. Pi y Maragal, que comienza a ser llamada Gran Vía, crecimiento enorme del parque automovilístico, vacaciones burguesas en balnearios y playas de moda [...] También hay que destacar el notable desarrollo de las obras públicas, emprendidas bajo el espíritu modernizador de Primo de Rivera, la construcción del edificio de la Telefónica y la instalación de un servicio automático, la edificación de numerosos cinematógrafos donde contemplar los grandes éxitos de Hollywood y del cine europeo, el auge del deporte, y junto a todo ello el tímido comienzo de la posibilidad de relaciones sexuales fuera de las tradicionales instituciones del matrimonio y del prostíbulo³⁰⁵.

En cualquier caso, la modernización del país es por ahora precaria y además, poco equilibrada. Aunque se detecta un incremento de los bienes de consumo -el coche es un buen ejemplo de ello-, lo cierto es que su extensión es aún escasa y desigual, pues están de momento reservados a la alta burguesía y a los terratenientes. Lejos estamos todavía de una industrialización a la altura de otros países de Europa.

³⁰⁴ *El Sol*, 23 de agosto de 1930. Nos permitimos recomendar, asimismo, la lectura de la divertida entrevista que Ramón Gómez de la Serna realiza a Ortega en *La Gaceta Literaria* (15 de marzo de 1927), dentro de una serie dedicada a las manías de los escritores. La de Ortega, por supuesto, es ponerse al volante de su “Georges Irat”, que le facilita una visión más dinámica de España.

³⁰⁵ José María del Pino, *op. cit.* pág 50. Efectivamente, ninguna de las relaciones amorosas de *Víspera* termina en matrimonio. La única vez que se le menciona es como el estorbo que ha separado a Andrés de su amiga en “Mundo cerrado”. En lo que se refiere al conjunto de la serie, solo en *Pájaro Pinto* el protagonista termina por casarse, con un resultado desastroso.

Ya que el automóvil le tapa la vista de la ciudad, nuestro explorador levanta la vista hacia la casa donde ha dormido. La operación no es fácil, ya que el coche, aparcado demasiado cerca de la casa, le sigue estorbando:

Y la miró como se mira a una persona a la que conocemos muy bien interiormente, porque nos escribió muchas cartas, o porque nos hablaron largamente de ella, al verla por primera vez, buscando ávidamente en su rostro corroboración o desencanto. Pero nada le dijo, porque era una casa atractiva y reservada [...] Todo en la apariencia de la casa era como las alegrías y el amor de dentro, anoche, delicioso y mal explicado (pág. 28)³⁰⁶.

“Pero nada le dijo...” Ante el requerimiento del personaje, la realidad primero se esconde y luego se calla. Podemos decir, utilizando un símil pugilístico, que nada más salir de casa Claudio ha perdido ya dos asaltos contra la realidad de la que pretende adueñarse.

A continuación, vemos a Claudio y a Robledo atravesando la ciudad sin dilación, a bordo del automóvil:

La calle, inmóvil, pero poseída con la marcha del coche de una actividad vertiginosa y teatral, empezó a desplegar formas, líneas, espacios multicolores y cambiantes, rotos, reanudados a cada instante, sin coherencia alguna, y con idéntica rapidez y destreza con que muestra un prestimano los colorinescos objetos que le van a servir en su juego, más que para que el público los vea, con el malicioso propósito de que su rauda sucesión cree una imagen confusa y apta para cualquier *engaño* en la mirada del espectador. Sí, probablemente en cuanto todo aquello se aquietara, de esta confusión de colores iba a salir limpia y *total*, Sevilla, ofrecida como en la palma de una mano hábil en la llanada del Guadalquivir. Pero por ahora no se veía ni ciudad, ni calles, ni siquiera sus últimos elementos, casas. Todo lo que aprehendían los ojos eran *fragmentos*, cortes y paños de muros, rosa, verde, azul...(pág. 28-9).

Hemos señalado en la cita tres palabras que nos parecen clave. La primera es “engaño”, que nos da a entender en primer lugar que la realidad verdadera está siendo hurtada y, en segundo lugar -no menos importante- que se cree en la existencia de una realidad verdadera. Nótese como el tema del engaño del mundo, que en el Barroco se

³⁰⁶ El papel de Robledo es, por lo tanto, más relevante que el de mera choferesa, ya que aquí se declara que son amantes. Ello hace más sorprendente, si cabe, que la relación de ambos quede tan en segundo plano, ya que ella no es sólo una mujer, sino que es la amada.

planteó en términos trascendentales e incluso existenciales³⁰⁷, aparece ahora bajo la lúdica y amable figura de un prestimano que crea una ilusión espectacular y colorista.

La segunda palabra es “total”, que nos recuerda el deseo de Andrés de hacer una “cartografía geográfico-sentimental, completa y sin huecos” de la realidad; pero este deseo se estrella contra la realidad que porta nuestra tercera palabra: “fragmentos”. En el relato, la descomposición de la realidad urbana aparece asociada a la “vertiginosa” velocidad que, al parecer, Robledo está alcanzando por el centro de Sevilla. Cabría preguntarse en cuántos kilómetros por hora pone Claudio el límite de lo vertiginoso, aunque también hay que contar con que los hombres de 1926 tendrían otro concepto de lo “rápido”. En cualquier caso, rapidez y percepción incompleta parecen conceptos muy conectados en Salinas, como vemos en este poema de *Seguro Azar*:

Pasajero apresurado

Ciudad, ¿te he visto o no?
 La noche era una prisa
 por salir de la noche.
 Tú, al paso me ofreciste
 gracias vagas en vano.
 Aquella catedral
 que disparaba piedras
 a la niebla... No sé
 qué agua turbia, raptora
 de luces a los puentes.
 Inaccesibles entre
 su guardia de cristales
 perla, flor o pintura,
 corazón de las tiendas.
 Y hubo una pantorrilla
 tersa en la media fina,
 cuando el asfalto ofrece
 sucio azogue a las nubes

Seguro Azar, nº 5.

³⁰⁷ El tema del Engaño, del mundo como teatro, o como laberinto es una constante en el Barroco, época literaria que Salinas recupera junto con los otros hombres del 27 en la figura de Góngora.

El poema nos relata un encuentro con una ciudad muy similar al descrito en *Entrada en Sevilla*, del que apenas se salvan sensaciones muy deshilvanadas: una catedral, un puente, tiendas... Parece que la presencia de la mujer es lo que ha dejado un resultado menos incierto, pero incluso en este caso la compañera se presenta solo a través de una parte de su cuerpo: la pantorrilla y, más concretamente, su tacto.

La conexión del relato con la obra poética del autor queda asimismo muy bien ilustrada en “Route nationale”, que muestra además al automóvil como origen de la fragmentación perceptiva del mundo. No obstante, este efecto no se traduce en un sentimiento negativo hacia el mundo de la tecnología:

Con una vuelta a la llave,
en visiones de cien metros,
fragmentado, alegre, vivo,
los faros
me devolvieron el mundo.

Seguro Azar, nº 23.

El fragmento es ahora recibido con los brazos abiertos, como única versión posible del mundo, desterrado toda pretensión de totalidad. Esta visión descompuesta de la realidad nos invita a relacionar el relato con la filosofía orteguiana: el movimiento del coche genera un punto de vista en constante movimiento o, lo que es lo mismo, una variedad de puntos de vista que se verifican a la vez, bloqueando el aparato perceptivo. La coincidencia con la filosofía perspectivista de Ortega se ve muy claramente al poner en relación “Entrada” con la “metáfora del bosque” del filósofo³⁰⁸: la pretensión cognoscitiva se reduce a los árboles que están más próximos, quedando vedada la visión del conjunto.

Y aquí es donde terminan las semejanzas y el poeta comienza su andadura más allá de las huellas del filósofo con el que coincide en tantos aspectos. Ese bosque que, en palabras de este, es “absurdo” pretender ver constituye precisamente el objetivo poético de Salinas. Hay una Sevilla real y verdadera más allá de los fragmentos que son cazados al vuelo desde ese vehículo en marcha; es más, hay una Sevilla esencial, un “corazón

³⁰⁸ Vid. Capítulo II, apdo. 1.1.5.

recóndito y difícil” al que el poeta quiere acceder a toda costa. Así, Claudio se pregunta en vano “¿Dónde estaría Sevilla? Sin duda por estas venas azules, por estas venas rosadas, que no tenían nombre de venas, sino de calles andaluzas -Aromo, Lirio, Escarpín-, se había de llegar a su corazón recóndito y difícil” (pág. 31-2).

Lo que se nos está planteando en “Entrada en Sevilla”, así como en la generalidad de *Víspera del gozo* es la “aventura hacia lo absoluto”³⁰⁹ que define la poesía de Salinas. El poeta -en este caso el narrador- busca trascender la realidad que tiene ante sus ojos en favor de la “otra realidad” concebida, según Concha Zardoya, en términos platónicos³¹⁰. Pero lo más interesante del planteamiento de Salinas, tal y como aparece expuesto por Zardoya, es que la búsqueda de lo esencial no va inevitablemente ligada a un concepto unívoco de la realidad. Muy al contrario, la variedad es precisamente el camino hacia la “trasrealidad”, esa realidad que integra de algún modo las “infinitas variaciones”:

Su poesía afirma el derecho de las cosas a la variación y la libertad. El mundo está preñado de varias formas susceptibles siempre de eterna variación. Salinas aspira a aprehender la total realidad a través de estas infinitas variaciones que pueblan el mundo exterior e interior. Pedro Salinas, con indomable voluntad, con sostenida voracidad, penetra las realidades para hallar la realidad esencial, íntima. Toda su obra poética es prueba de esa firme determinación. Cazador de fórmulas, imágenes, significaciones...³¹¹.

Pese a que tanto poeta como filósofo están manejando un mismo planteamiento perspectivista, existe entre ambos una notable diferencia. Mientras que para el filósofo el logro de una percepción total de la realidad es una posibilidad meramente teórica, atribuible en todo caso a Dios, para el poeta es una meta literaria. Y es precisamente esa pretensión artística lo que le lleva a convertirse en un “cazador de fórmulas, imágenes, significaciones...” y, en definitiva, a someter a la realidad a una tensión poética análoga a la postulada en *La deshumanización del arte*. En una palabra, y simplificando un poco la cuestión: Salinas está usando para su particular conquista de la “total realidad” recursos

³⁰⁹ Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea, (1901-1934)*, Madrid, Taurus, 1971, pág. 618.

³¹⁰ Concha Zardoya, “La “otra” realidad de Pedro Salinas” en *Pedro Salinas*, Madrid, Taurus, 1976.

³¹¹ *Ibid.*, pág. 84. En las *Meditaciones del Quijote* (Madrid, Cátedra, 1990, pág. 162), Ortega identifica plenamente la doctrina platónica con sus planteamientos acerca del punto de vista, afirmando incluso que es “exacta es la idea de que no miramos con los ojos. Miramos con los conceptos. Idea en Platón quería decir punto de vista”.

análogos a los que postula Ortega para la “fuga de la realidad”. En esta línea parecen ir también las aportaciones de Zardoya:

La técnica desrealizadora de Pedro Salinas, según apuntaba Federico Onís [*Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, ed. Hernando, pág. 1073.], ha de interpretarse como una huida de la realidad cotidiana, sí, pero motivada por la búsqueda de esa “otra realidad” que se esconde detrás de aquella: como una inmersión en el alma de las cosas, en ese trasmundo en que es posible la existencia sin cambio ni fin, atemporal e inefable³¹².

El asedio de Claudio a la realidad culmina en una situación que tiene precedentes en el planteamiento orteguiano. Es siempre difícil asegurar con certeza una relación genética de fuentes entre dos manifestaciones intelectuales, y el discurso filosófico de Ortega y la narrativa de Salinas no son una excepción. El hecho es, sin embargo, que la coincidencia entre ambas es muy grande, pues lo que está persiguiendo Salinas parece la versión literaria de la operación cognitiva de “desrealización”, descrita por el filósofo. De dicha coincidencia derivarían dos conclusiones importantes: en primer lugar, que existió una verdadera influencia del filósofo en el novelista; en segundo lugar, que dicha influencia fue ejercida más por su pensamiento epistemológico que por su discurso estético, lo cual resolvería además el problema del escaso margen de tiempo existente entre *La deshumanización* (1925) y *Víspera del gozo* (1926):

Y era preciso que la imaginación juntase aquel trozo de blanqueada pared, aquel zaguán, una cancela, con la perspectiva no suya -ésta ya se había evadido-, sino de la casa vecina, y poniendo sobre todo eso balcones y terrazas ajenos y un cielo visible, pero convencional, reconstruyese idealmente lo que por la angostura de la calle y rapidez de la marcha no cabía, verdadero, en la visión (pág. 32).

Claudio no puede hacer suya la capacidad de reunir todas las perspectivas posibles, pues ese es “el sublime oficio que atribuimos a Dios”³¹³ que, en palabras de Ortega, “está en todas partes y goza de todos los puntos de vista”; pero sí está logrando hilvanar unos cuantos sobrepasando el límite establecido en *La deshumanización del arte*, donde se daba a entender que de todos los puntos de vista el escritor debía limitarse

³¹² Zardoya, *op. cit.* pág. 83.

³¹³ “La doctrina del punto de vista”, *El tema de nuestro tiempo*, OO.CC, *op. cit.*, I, pág. 202.

a uno solo. El planteamiento estético orteguiano no está siendo contradicho, pero sí superado.

Superado además en otro sentido, al introducir con tanta importancia el tema del movimiento. Frente a la importancia que cobra en lo teórico la preocupación por captar el objeto en movimiento, el ejemplo orteguiano de aprehensión de la realidad suele caracterizarse por un cierto estatismo. Se habla siempre de percibir un paisaje³¹⁴, un botijo³¹⁵, una naranja³¹⁶... se sugiere la idea de movimiento, de nuevo como hipótesis, al sugerir que esa naranja que nadie ha visto nunca del ejemplo de *Meditaciones* se mueva delante de nuestros ojos para que podamos percibirla desde otras perspectivas. Pero nunca se decide a abordar una realidad por sí misma en trepidante movimiento físico. El movimiento, que en el ejemplo de la naranja era para Ortega un medio para una mejor percepción, se convierte para Claudio-Salinas en un nuevo objetivo. No se trata solo de captar la realidad en su complejidad intrínseca, sino dicha realidad en movimiento:

[P]recisely in the sense that we are given a plurality of perspectives, a conglomeration of fragments, which we are encouraged to let merge for the purpose of obtaining either a total perspective or an illusion of movement, or finally, as we shall see in Salinas in a moment, both³¹⁷.

Así, el automóvil, que al principio de estas líneas aparecía como un estorbo a la conquista de Sevilla, se convierte, precisamente por su capacidad de movimiento en la clave para la consecución de una realidad más profunda.

En otro orden de cosas, junto a la cuestión filosófica, Antonio Candau llama nuestra atención sobre una cuestión literaria, o si se prefiere, casi metaliteraria. El autor de este sugerente artículo se hace eco de lo señalado por Pérez Firmat varios años antes, según el cual el relato vanguardista trata de acometer los cimientos de la novela decimonónica tradicional: trama, carácter y mimesis. Mientras que otros relatos son ejemplo de “descaracterización” (“Aurora”, “Cita” y “Livia”, siempre según Candau),

³¹⁴ “La doctrina del punto de vista”, *El tema de nuestro tiempo*, OO.CC., op. cit., III, pág. 199.

³¹⁵ *Sobre el punto de vista en las artes*, OO.CC., op. cit., IV, pág. 445.

³¹⁶ *Meditaciones del Quijote*, OO.CC., op. cit., I, pág. 333.

³¹⁷ Robert G. Havard, op. cit. pág. 315.

“Entrada” es un ataque frontal al modo de descripción realista, que se caracterizaba tanto por su estatismo como por su tendencia a ofrecer imágenes un tanto costumbristas de Sevilla. Se nos ofrece, a la vez, un testimonio del propio Salinas quien, en una elogiosa reseña a una novela de Caludio de la Torre, hace un ataque de lo que podemos considerar la descripción de la novela tradicional:

Frente a esa grosera pretensión de los costumbristas que nos dicen: "Así es Sevilla, aquí está Sevilla, la he captado a golpe de observación y nota colorista" oponen los más sagaces modernos su íntima fe de que esta ciudad [...] es huidiza y cambiante, muda con cada luz, cada hora y cada día, no tiene vestido sino disfraces, y, así, entrevista por todos y vista por nadie, como los preciadísimos tesoros, merece en toda su belleza el título de la comedia clásica "El engaño a los ojos" [...] Un linaje de finas sensibilidades presenció en Sevilla y Andalucía, alumbró en ellas un exquisito cosmos de vaguedades y matices, de negaciones de lo absoluto. Y eso, de Herrera Bécquer, de Góngora a Juan Ramón.³¹⁸

De esta forma, señala Candau cómo Salinas está siguiendo las categorías que Hamon³¹⁹ abstrae como propias de una descripción realista al hilo de su estudio de la obras de Zola, pero, claro está, para atrofiarlas y subvertirlas. Es el caso de la pareja formada por un forastero (Claudio) y un natural del lugar (Robledo)³²⁰, que paradójicamente apenas abre la boca, o el paseo circular que empieza con la salida de casa y acaba con la vuelta.

Para Candau, es muy difícil explicar este relato prescindiendo del ataque a la descripción realista, ya que se precisa a un lector con una expectativa coincidente con el realismo para que se produzca la “sorpresa”, es decir, que no se describe Sevilla. Sin embargo, para que el relato funcione, el lector debe al mismo tiempo mantener una actitud “vanguardista” para que este aparente fracaso se vuelva un éxito al comprender que precisamente ese no mostrar la imagen convencional de Sevilla es el objetivo que busca el autor.

³¹⁸ Pedro Salinas, *Ensayos completos*, Madrid, Taurus, 1983, pág. 49, citado por A. Candau, *art. cit.*, pág. 180-181.

³¹⁹ Philippe Hamon, “Qu’est-ce qu’une description?”, en *Poethique* 12, 1972, pág. 465-485.

³²⁰ Casualmente una mujer con la que ha pasado la noche, lo que permite de paso mantener una constante en *Víspera del gozo*, aunque sin desarrollarla: las relaciones amorosas.

Junto al modelo de descripción realista tradicional existe un segundo código artístico que está operando sobre “Entrada en Sevilla”. Es Juan Cano Ballesta³²¹ quien nos pone sobre la pista de la relación existente entre el relato de Salinas que estamos analizando y una escuela pictórica italiana derivada del futurismo italiano tardío, denominada “Aeropittura”, a la que podríamos considerar como la vertiente plástica del mismo, y que a grandes rasgos consiste en reflejar la visión que se obtiene de los objetos a partir de un vehículo en movimiento, habitualmente desde un avión, aunque los más audaces “aeropintores” llegan incluso a lanzarse en paracaídas para retratar unos paisajes desencajados por la velocidad de la caída libre. El *Manifesto dell’Aeropittura*³²² recoge, sin embargo, la posibilidad de que pintores sin tanto arrojo adquieran esa experiencia de velocidad sin necesidad de remontarse sobre el suelo, a lomos de un caballo, o de manera más acorde con los nuevos tiempos, desde un tren o un automóvil en movimiento.

Como no podía ser de otra manera, las producciones de esta escuela pictórica se caracterizan, como quedará después recogido en el *Manifesto*, por un “disprezzo profondo per il dettaglio, e una necessità di sintetizzare”. En ello encontraríamos una coincidencia total con el relato de Salinas, quien desde el velocísimo vehículo conducido por Robledo no puede distinguir no solo los detalles, sino tampoco los elementos fundamentales, “ni ciudad, ni calles, ni siquiera los últimos elementos, las casas”.

A la vista de estos cuadros, parece que no se intenta retratar la realidad, ni siquiera la realidad en movimiento; el objetivo de los discípulos de esta tendencia parece ser el reflejo del movimiento propiamente dicho. Paralelamente a esta síntesis y confusión de elementos, existe otra constante en la “Aeropittura”: una geometrización que a menudo avecina a estos autores al cubismo. Esta tendencia a reducir los paisajes a una perspectiva poliédrica no se recoge, a decir verdad, en el *Manifesto*, pero es del todo

³²¹ Juan Cano Ballesta, *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la Revolución Industrial*. Pre-Textos, Valencia, 1999.

³²² El manifiesto se publica el 22 de septiembre de 1929, a continuación de *L’aeroplano del Papa*, de Marinetti, y está firmado, además de por él mismo, por Giacomo Balla, Benedetta Cappa (esposa de Marinetti), Fortunato Depero, Gerardo Dottori, Enrico Pampolini y Tato (pseudónimo de Guglielmo Sansoni). La fecha descarta una influencia directa de los aeropintores sobre Salinas; pero no cabe duda de que ambas manifestaciones artísticas comparten el sustrato de la literatura futurista que arranca con *El aeroplano del Papa*, de Marinetti (1908). No cabe duda de que esta corriente sí era conocida por Salinas, quien en *Seguro Azar* (1923) aparece ya totalmente imbuido del futurismo italiano.

palpable en los cuadros que ofrecemos como ejemplo (fig 1 y 2). En el relato de Salinas encontramos también lo que podría entenderse como la materialización de esta tendencia geometrizzadora. Encontramos un buen ejemplo de ello cuando se nos habla de la mirada de Claudio, “...dudosa de por cual de aquéllos geométricos paisajes entraría el presentido patio... (pág 29).

La “Aeropittura” italiana tiene, como vemos, evidentes puntos comunes con las inquietudes de aquellos novelistas que, como Salinas, aspiran a aplicar otro punto de vista sobre la realidad. La coincidencia se podría hacer extensiva a muchos puntos de la filosofía orteguiana, cuyo perspectivismo es también -entre otras muchas cosas- un reconocimiento de que nuestra percepción en particular y nuestro mundo epistemológico en general están ligados al fragmento. Ello no impide que, junto a la aparentemente estrecha coincidencia se empiezan a atisbar los primeros puntos de desencuentro.

Para empezar, estos pintores y nuestro novelista parecen fijar su atención, en la práctica, sobre ambientes distintos:

Nelle velocità terrestri (cavallo, automobile, treno) le piante, le case, ecc, avventando contro di noi, girando rapidissime le vicine, meno rapide le lontane, formano una ruota dinamica nella cornice dell'orizzonte di montagne, mare, colline, laghi³²³.

“Montagne, mare, colline, laghi...” en parte por lo sofisticado de sus métodos, los artistas de la “Aeropittura” parecen haberse visto reducidos a una esfera un tanto campestre, como se vuelve a comprobar en los cuadros que ofrecemos como ejemplo (fig. 1 y 2).

Es fácil, o al menos entra dentro de lo factible, realizar piruetas aéreas o lanzarse en paracaídas sobre terreno más o menos despejado, pero la cosa se complicaría mucho a la hora de hacerlo en una gran ciudad. El acercamiento por parte de estos pintores sería mucho más sencillo desde un vehículo terrestre, posibilidad que aunque prevista en el *Manifesto*, es considerada ya desde la propia denominación de la escuela como algo secundario. Salinas, por lo tanto, ha ido un paso más lejos que los pintores del futurismo italiano, pues ha sido capaz de aplicar estos presupuestos -por otra parte hijos de la nueva

³²³ Giacomo Balla, *et alli*, “Manifesto dell'Aeropittura”, *L'ala d'Italia*, noviembre de 1937.

mentalidad que han traído los adelantos tecnológicos- a la propia ciudad, considerada como medio natural para el desarrollo de estos alardes de la técnica moderna.



Fig 1: Aeropittura de Gerardo Dottori. *Montagne, colline, laghi...* La realidad de estas obras es decididamente rural.



Fig 2: Aeropittura de Bruschetti Nótese como es la espiral -la *ruota dinamica*- el elemento geométrico imperante.

Sin embargo, existe una circunstancia que hace obvia la lejanía radical entre Salinas y los pintores futuristas. Estos parecen satisfechos con el resultado de sus experiencias artísticas, consideradas como un medio de aproximación a la realidad; al final del relato de Salinas, en cambio, la sensación es de fracaso. Ya que ambos han llevado a cabo un experimento muy similar en el que han utilizado medios similares que han funcionado perfectamente y que ambos han generado incluso objetos artísticos que, salvando la distancia entre ambas artes, podríamos considerar análogos, debemos pensar que la diferencia a la hora de valorar el resultado obedece solo a una cosa: Unos y otro estaban buscando metas diferentes.

La meta de estos pintores queda perfectamente declarada en el *Manifesto*, según el cual, “[l]e prospettive mutevoli del volo costituiscono una realtà assolutamente nuova e che nulla ha di comune con la realtà tradizionalmente costituita dalle prospettive terrestri.”³²⁴

Los futuristas del aeroplano y el paracaídas están buscando una realidad nueva que nada tiene que ver con la percibida a ras de tierra. Para ellos, el puzzle perceptivo provocado por la velocidad constituye un objetivo último y cumplido. Nuestros intelectuales -filósofo y literato- no buscan una nueva realidad, sino atrapar la de siempre -la única que existe, fragmentada solo por la multiplicidad de los posibles puntos de vista- de una manera más completa, más renovadora y, sobre todo en el caso de Salinas, más trascendente. Lo que para los “aeropintores” es una experiencia completa, para Salinas es solo un ejercicio que le ayuda a poner de manifiesto la magnitud de su tarea, que no ha hecho más que empezar.

Pese a la importancia de estas cuestiones, en “Entrada en Sevilla” encontramos también un relato que funciona literariamente, con unos personajes y una anécdota, aunque sencilla. Claudio aparece acompañado de Robledo, que tan solo dice tres frases, pero de significado muy concentrado.

a) “Aquí los señores no pisan el suelo” (pág. 27). La frase encaja con el perfil que viene ofreciendo los personajes de *Víspera del gozo*: varones de alto nivel económico y cultural, que se desenvuelven en ambientes refinados. Se trata por definición de personas ociosas ocupadas en problemas sentimentales o filosóficos, incluso un tanto excéntricos. El mundo del trabajo y los conflictos sociales han sido radicalmente depurados.

b) “Fíjate bien, ésta es Sevilla” (pág. 28). En el contexto del relato es una frase tremendamente pretenciosa, ya que el resumen del relato es que Claudio queda, literalmente, en ayunas de Sevilla. Podría establecerse un paralelismo -invertido, claro- entre Robledo y el personaje-guía propio de la novela alegórica del Siglo de Oro: El Juicio en *El Criticón*; el Desengaño en *El mundo por de dentro* o, coincidiendo con la materia sevillana el Cojuelo de *El diablo cojuelo*. Frente a las respuestas que recibía el protagonista de estas obras, a menudo interpretaciones del mundo *sub specie aeternitatis*,

³²⁴ *Ibid.*

Robledo se limita a pronunciar esta frase a la vez que circula a una velocidad que constituye el principal muro entre Claudio y Sevilla.

c) Por último, Claudio y Robledo son protagonistas de un pequeño episodio que, por un momento, deja a un lado el “descubrimiento” de Sevilla:

Sintió gana de mirar más de cerca, de bajar del auto. Pero en el mismo momento en que iba a decirlo así, a una vuelta brusca del coche el bolso de Robledo cayó al suelo y se desparrramaron sus contenidos bienes. Robledo y Claudio se inclinaron al mismo tiempo para recoger las cosas caídas; fue largo, hubo que quitar la manta, explorar en los rincones y, como se tocaron sus manos, ver subir el color al rostro pálido de Robledo, verle luego irse avergonzando de sí mismo, blanca otra vez por el rubor del rubor. Al finalizar el episodio, Claudio, que no había perdido de vista en la memoria la calle dislocada y multicolor, se encontró, como la última cosa perdida en el fondo del auto, con su deseo de bajar, y dijo antes de alzar la cabeza: “Oye, ¿por qué no ir un rato a pie, por aquí?”. “¿Por aquí?- contestó Robledo-. Si esto es muy feo” (pág. 33).

El fragmento citado tiene una importancia grande a nuestro juicio como elemento humanizador de los personajes, así como por la luz que arrojan sobre otros datos, como por ejemplo, el hecho de que Claudio haya dormido en casa de Robledo. El rubor de ella sugiere la posibilidad de que son amantes, lo que encaja perfectamente con el perfil del personaje esbozado a lo largo de todos los relatos: varón rico, culto, ocioso y amante. Se mantiene, aunque atrofiado, un rasgo común a todos los relatos de *Víspera*, que es la historia de amor. Sin embargo, en este caso es la ciudad y no la amada la protagonista de la aventura perceptiva. Esto parece confundir a José María del Pino, que tanto acierto ha demostrado en otras ocasiones, y quien ha esbozado una estructura-tipo -a nuestro juicio errónea y poco operativa- para todos los relatos de la obra. Según esta, todos ellos “comienzan en un ahora, marcado cronológicamente, en que el protagonista constata la ausencia del objeto del deseo”. A continuación vendría “una rememoración de la mujer amada”³²⁵. El error de base es doble, ya que no siempre el “objeto de deseo” es una mujer, y no siempre hay una evocación, pues a menudo nos encontramos con una mujer presente.

³²⁵ Esa actitud recibe el nombre de “principio de melancolía”. Del Pino, *op. cit.* pág. 106.

El error que se sucede de la aplicación de estas premisas falsas es identificar a Sevilla con la mujer amada, sin otro objeto que ocupar la casilla vacía de un esquema preconcebido. Pero este elemento, aunque escasamente desarrollado, está presente ya en la estructura en la figura de Robledo. Unas simples comparaciones no justifican la sustitución de la mujer amada por una ciudad, máxime cuando dicha mujer amada convive con la ciudad en el texto:

En “Entrada en Sevilla” la mujer es sustituida por una ciudad, representada como un claro objeto erótico. Este paralelismo entre ciudad y mujer es constante en el relato y se manifiesta tanto en la referencia a la calle como gitana huidiza, como en la transformación final de Sevilla en una ninfa esquiva (lo cual reproduce la metamorfosis de otros personajes femeninos en seres mitológicos: Matilde en Diana en “Cita de los tres” y Livia/Susana en sendas ninfas prisioneras de un dragón/tren en “Livia Schubert, incompleta”)³²⁶.

Se aleja así Salinas del magisterio orteguiano, que propugnaba personajes muy esquemáticos, y se da un paso hacia una novela de más claros valores literarios y de personajes más humanizados. Y tal vez el rasgo más humanizado de este relato es el sentimiento de impotencia del propio Claudio ante la realidad que se le escapa de los dedos pero que, curiosamente, no desemboca en una expresión angustiosa, sino en un simple “bocinazo”:

El asombro y el dolor de Claudio iban a quedarse sin expresión, cuando de pronto la bocina del auto, comunicada por misterioso conducto con su corazón, lanzó un rugido plañidero y ronco, disfrazado de aviso al inexperto transeúnte³²⁷, pero en el que se reconocía, muy clara, hoy y empapada de siglos, la desesperación impotente y grandiosa con que el burlado egipán ve cómo se le escapa de nuevo la ninfa esquiva y deseada (pág. 34).

³²⁶ José María del Pino (*op. cit.* pág 108) parece hacerse eco de la consideración formulada por Noël Valis, el traductor de *Víspera del gozo* al inglés, al que por cierto cita, y para quien la expectación de las vísperas convierte al texto en “one of the most libidinized text to come out of the vanguard period (*Prelude to pleasure. A Bilingual edition of "Víspera del gozo"*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1993) .

³²⁷ Nótese cómo se sigue jugando a trazar una realidad que se oculta bajo formas de aspecto real. Aunque en este caso se trata de una realidad sólo existente en la subjetividad de Claudio.

El final de “Entrada en Sevilla” contradice lo que Del Pino y otros estudiosos de las vanguardias consideran un rasgo fundamental de esta narrativa, el principio de “melancolía” por la realidad no capturada:

El arte moderno[...] se asienta en una profunda actitud melancólica. La melancolía que caracteriza al artista moderno proviene [...] de la necesidad de fijarse en lo singular una vez perdida la esperanza de crear una obra orgánica. Los diferentes fragmentos de la realidad no ofrecen una configuración general del mundo, por lo que este y su promesa de unidad se constituyen en objeto de deseo³²⁸.

La cita coincide con la realidad de *Entrada en Sevilla* en casi todo, menos en lo fundamental. Hay una realidad percibida como fragmento, cuya totalidad se constituye en objeto de deseo. Pero no hay una actitud melancólica. Hay un sentimiento profundamente humano, una frustración perfectamente dibujada... pero no hay lágrimas ni gritos de dolor; tan solo un bocinazo zanja la cuestión de forma comparable al “¡Hoop!” que en *Tres sombreros de copa* sustituye el sentimentalismo por una acrobacia circense. El arte lúdico y el sentimiento forcejean en estas páginas sin que veamos por el momento una victoria definitiva.

4. “CITA DE LOS TRES”. EL NARRADOR SE DIVIERTE (A NUESTRA COSTA)

La trama del episodio es de nuevo muy sencilla. Ángel se ha citado con Matilde en la catedral, pero poco después se nos revela que en realidad ella se ha citado con Alfonso de Padilla, que se nos presenta como competidor de Ángel. Ella se presenta y el tal Alfonso resulta ser una escultura de la catedral. Finalmente, Ángel y Matilde se van juntos.

“Cita de los tres” muestra algunas diferencias significativas con el resto de los relatos que forman *Víspera del gozo*. La simple lectura nos transmite una impresión mucho más lúdica, menos problemática en lo referente a la relación del personaje con la realidad. En este relato, el narrador está jugando con nosotros al escondite: nos hace

³²⁸ José María del Pino, *op. cit.*, pág.12.

pensar que está sucediendo una cosa para luego mostrarnos que nuestras presuposiciones eran falsas, para cerrar el relato en la más pura intrascendencia

Sin embargo, y salvando las distancias con el tono más meditativo de los otros relatos, podemos afirmar que el hilo que enhebra los siete relatos de *Víspera* atraviesa también en cierto modo a “Cita de los tres”, con la salvedad de que quien se enfrenta esta vez a una realidad esquivada, en este caso literaria, es el lector. Sin embargo, la revelación final nos devuelva a una realidad firme y unívoca que nada tiene que ver con el fracaso cognitivo-perceptivo del Claudio de “Entrada en Sevilla”.

El engaño lo tiende Salinas a base de medias verdades y alguna mentira. Así, no podemos decir que el narrador juegue sucio al decir que “Alfonso de Padilla se encontraba en la iglesia mucho antes de que Ángel entrara”, porque en verdad la estatua llevaba en la iglesia varios siglos. Tampoco podemos señalar ninguna mentira en la descripción detallada que se nos da del “personaje” Padilla³²⁹:

Por cierto que le sorprendió su actitud. Tenía en su mano derecha un libro abierto, pero sin leer, con un ademán vacío e inútil, de esos que sobreviven a las acciones, que perduran cuando ya se marchó su alma, la voluntad de ejecutarlas, dejando tras de sí un espacio imposible de llenar con el ademán mismo, igual que ese hueco blanquísimo y suave que queda en el aire de la tarde cuando han pasado unas palomas. Y el libro manaba una tristeza de alcándara sin pájaro, porque la mirada que un momento antes descansaba en él, doble, negra y buida como unas garras, se le había escapado ahora, en desconocido vuelo, a cazas de altanería, sin duda muy recónditas, porque no estaba el mirar fuera de los ojos, sino tornado hacia los adentros del mancebo, tras una presa que nadie podía ver. Probablemente para esperar mejor, se había reclinado, tendido casi, en la piedra, reposada la mejilla en la mano, con tan alegre desprendimiento de las cosas ambientes, que cuando el sacristán pasó por allí, hizo como que no le veía, intimidado por su señorío y cual si estuviera acostumbrado a postura tan poco respetuosa en un templo catedral. Y lo más sorprendente de todo es que ni siquiera se atrevió a ahuyentar aquel perro que, atravesado y dormido, con unas blancas lanas que a la luz crepuscular tenían raros reflejos marmóreos, estaba, fiel y emblemático, a los pies de Alfonso de Padilla (pág. 47-48).

Lo primero que hay que destacar en esta descripción es que es larga pero no proliza. Salinas se va por las ramas y en realidad nos está dando muy pocos datos y muy

³²⁹ Algo podría decirse de la relativa escasez de descripciones concretas de personajes en *Víspera*, probablemente relacionada con su concepto esquivo de la realidad, frente a la novela decimonónica que, confiada en la habilidad del mundo, no duda tampoco en usar el lenguaje como sistema de representación.

vagos, referentes al ademán (“vacío e inútil”), la mirada y la postura, mientras que se emplean líneas y líneas en comparar de forma absolutamente subjetiva el vacío de su mirada con el aire por el que han pasado unas palomas, y la tristeza “de alcándara sin pájaro” de su libro al que el lector no hace ni caso³³⁰. Es ahora Salinas quien camufla la realidad tras un estilo literario.

Sin embargo, se está mintiendo de forma objetiva y deliberada al decir que el sacristán no se atreve a ahuyentar al perro, y que eso resulta “sorprendente”. No hay lugar para la sorpresa porque tanto Ángel como el sacristán, como el narrador -todos menos el lector- saben de sobra que el perro y el amo son de piedra.

Interesante sería también aunque en otro orden de cosas, comprobar la existencia del referente real. En otras palabras, si Salinas se está ciñendo a una escultura realmente existente, lo que sería una forma de realismo. Aun a falta de haber hecho sobre el terreno las comprobaciones pertinentes, podemos afirmar que Sarracín al menos existe sobre los mapas, a pocos kilómetros de Burgos, y no se trata de una ciudad imaginaria como apunta Carlos Feal³³¹, aunque su supuesto templo no figura en el registro de catedrales de España. Por lo pronto podemos afirmar sin temor a equivocarnos que se está describiendo a una estatua perfectamente verosímil, más aún, sobre el modelo del doncel que podemos admirar por ejemplo en la catedral de Sigüenza.

La descripción que de Sarracín nos ofrece Salinas no deja de ser chocante, porque la actitud hacia lo descrito podría recordar bastante a la de un novelista del siglo XIX, no exento de una cierta dosis de costumbrismo, y sin embargo, el referente es manipulado a voluntad, añadiendo una catedral que no existe, una escultura que recuerda a otra muy famosa que se encuentra en otro lugar, y obviando elementos muy importantes del Sarracín auténtico, como el palacio de Saladueña, presente en cualquier referencia escrita a esa localidad burgalesa. Así, la dosis de realismo que en lo literario existe en el

³³⁰ El motivo del libro despreciado por el lector lo encontramos también en “Mundo cerrado”, en aquella ocasión comparado con una virgen despreciada sobre unos cojines. De forma absolutamente subjetiva se están atribuyendo a la estatua de Alonso de Padilla los atributos de los personajes de *Víspera*, resumidas en esa melancolía pensativa.

³³¹ Feal, *art. cit.* pág. 322. A Carlos Feal también le ha recordado la supuesta estatua de Padilla al doncel de Sigüenza, y añade como dato común a ambos que este también pereció en la guerra de Granada.

relato queda negada en lo extraliterario al tratarse de un realismo que no se corresponde con su referente en la realidad.

Volviendo al relato en sí, hay algunos aspectos que, en una segunda lectura en la que se supera la sorpresa por la broma del autor, rompen esa intrascendencia lúdica tan propia de la vanguardia. El primero de ellos es una meditación sobre el tiempo o, mejor dicho, sobre la vivencia subjetiva del tiempo:

Estaba Jorge³³² avezado a vivir en lugares donde esa riqueza inagotable y fugitiva [...] era escrupulosamente medida y administrada [...]. Sin comprender que había gente, todos los seres venturosos, que necesitaban mucho más, porque al vivir con el ritmo prodigo y acelerado de la felicidad, libertos de las servidumbres del cómo y el cuándo, se gastaban la hora alegremente, en cualquier cosa, en caprichos, besos o pereza... (pág. 37-38).

El tema del tiempo alegremente desperdiciado lo encontramos también en *Seguro Azar*:

Pasillo de la prisa

¡Quémate día, quémate
en la -¡quémate día!- hoguera
de la prisa!
¡Pronto la llama alta
que me espera otro tú, otro día!
¡Más alta llama! Te echaré
porque te acabes antes
todo lo que me pidas.
Toda mi perfección guardada y seca,
ahorro de tantos años, ¡cómo la despilfarro,
viéndola chispear, brotar, chascando
para que ella me invente al consumirse
un mundo en blanco!
Desnudo del ayer, del hoy desnudo
¡qué ardiendo, qué saltando!
lo recordado -briznas-,
lo deseado -qué olor tan fresco de retama-,
en la hoguera lo veo. Yo lo eché.
Pero aún me quedo yo.

³³² Aunque en algún momento la crítica ha tratado de esbozar alguna explicación para el hecho de que el personaje reciba dos nombres diferentes a lo largo del relato (Jorge y Ángel), me inclino a pensar que no se trata más que de un error.

Derecho, yo también
a la llama, a la prisa,
a llegar, a pasar, limpio, por fuego
más allá, al otro lado
-fénix, al otro día-
del día, de la prisa.

Seguro Azar, nº 45.

De nuevo constatamos la estrecha conexión entre *Víspera del gozo* y el conjunto de la producción poética coetánea de Salinas, atravesados por motivos y temas similares. En este caso, ambos textos tienen en común la postura humana hacia el tiempo, y en ambos casos se habla de “desperdiciarlo”, aunque de maneras diversas. En el relato, desperdiciar equivale a dejar correr las horas sin preocupación alguna, frente al escrupuloso aprovechamiento del tiempo en el ámbito urbano. En el poema, sin embargo, desperdiciar viene asociado precisamente a lo contrario, a la prisa, a la que se atribuye un valor purificador³³³.

La descripción está por otra parte, perfectamente ligada a los sucesos de la narración, aunque es cualquier cosa menos imprescindible. Da la impresión de que el juego literario del amante que es en realidad una estatua se le quedaba a Salinas demasiado corto, y decidió introducir material de relleno. Estamos sin duda ante un relato deliberadamente hinchado con elementos de muy discutible cohesión con el relato principal.

5. “DELIRIO DEL CHOPO Y EL CIPRÉS”, OPERACIONES CON LA REALIDAD.

Es el relato de aspecto más extraño de cuantos componen la novela. Lo primero que nos llama la atención son sus convenciones tipográficas poco ortodoxas, con distintas partes subtituladas en cursiva con frases que a veces carecen de toda coherencia, palabras sueltas como *Chopo*, *agua*. Además, si en los anteriores hemos señalado lo

³³³ El tema del aprovechamiento vital del tiempo reaparece con fuerza en *El profesor inútil*. En esta novela, el desperdicio del tiempo se asocia a Valentín, el “vividor”, frente al protagonista, personaje “intelectual”. Sin embargo, en la novela de Jarnés la actitud del primero es la que acaba siendo preferida.

exiguo de la anécdota, en este se alcanza prácticamente su abolición. Excluyendo la parte titulada *Anécdota incidental*, en este relato no pasa absolutamente nada. Los personajes, por su parte, están indefinidos; incluso, como veremos a continuación, tenemos nuestras dudas de que exista realmente un narrador.

El relato está constituido por una primera parte titulada en cursiva como *Introducción*, donde sí encontramos un mínimo suceso: un aforista que viaja en tren³³⁴ escribe unas palabras dedicadas al chopo y al ciprés que ha contemplado por el camino. Se repite, en cierta manera, la escena que vimos en “Mundo cerrado”, donde también hay un hombre que escruta el paisaje y que después abre un cuaderno. Pero las diferencias son más interesantes que las coincidencias. En primer lugar, ya no estamos ante un paisaje convencional, que puede corresponder a cualquier parte; ahora tenemos un referente real claro e indiscutible: el paisaje castellano. En segundo lugar, el personaje de “Delirios” no tiene ninguna dificultad para percibir y comprender el paisaje. Sus problemas, como veremos, son otros.

El elemento concreto del paisaje que ha atraído la atención de nuestro aforista es una pareja de árboles, un chopo y un ciprés, a los que dedica esta reflexión: “Aforismo para mañana: A lo lejos, iguales; a lo cerca, tan paralelos que nunca se encontrarán (pág. 54).”

Con esto termina la parte introductoria, y dan comienzo otras siete secuencias tituladas en cursiva, en las que el chopo y el ciprés son destinatarios de unas reflexiones sobre la naturaleza de ambos árboles en términos bastante líricos. Pero, ¿quién es el que habla? Nuestra primera tarea es identificar las voces que aparecen en el texto.

³³⁴ La contemplación del paisaje desde el tren tiene al menos un antecedente claro en el poema “En tren”, de *Campos de Castilla* (Madrid, Taurus, 1975, pág. 81.), donde se hace también especial mención a los árboles:

Si es de noche porque no
acostumbro a dormir yo,
y de día, por mirar,
los arbolitos pasar,
yo nunca duermo en el tren

Ya nos hemos referido en anteriores apartados a la semejanza que hay en el discurso de los distintos personajes que hablan en estas páginas, planteándose siempre problemas similares, que a su vez se ajustan bastante a los que formula el propio Salinas en su obra lírica coetánea, concretamente en *Presagios y Seguro azar*. En otras palabras, que no es descabellado pensar que sea en realidad la voz de Salinas la que subyazca a todos ellos. Pero este relato va bastante más lejos en ese sentido, ya que la dedicatoria que encabeza el texto y que, precisamente por encontrarse fuera del texto no está sometida a la intercesión de voz narrativa alguna, establece claramente la relación entre el relato y la biografía del poeta de la generación del 27: “A Mercedes y María Salvador, recordadas entre sus chopos de Burgos”.

Este es uno de los pocos fragmentos textuales que tienen un sujeto emisor claramente identificado en “Delirios”, ya que no encontramos un personaje que suscriba lo dicho a lo largo del relato. Tan solo en *Introducción* encontramos la instancia del aforista, al que solo se le pueden atribuir clara e inequívocamente las palabras del aforismo.

Por si esto fuera poco, la vana identificación de este personaje no con un nombre propio, sino con una denominación genérica, “el aforista”, deja abiertas dos posibilidades:

- a) Que el aforista sea (o no sea) el autor de las siete partes siguientes tituladas en cursiva.
- b) Que el aforista sea (o no sea) el propio Salinas configurado en personaje igual que Camilo José Cela es “el viajero” del *Viaje a la Alcarria*.

Vamos a postular como hipótesis de trabajo la naturaleza autobiográfica del texto, y que al propio Salinas le corresponde, por tanto, la diágesis de todo el relato. Esta voz se bifurcaría luego en el aforista y el narrador en tercera persona en el epígrafe *Introducción*.

Antes de analizar en profundidad el discurso que hemos atribuido a Salinas, vamos a referirnos a la otra voz que sí está identificada en el relato bajo el establecimiento de un personaje, la amada, con la que la voz principal se encuentra en el

museo³³⁵. Y de nuevo tenemos que destacar cómo ambientes y situaciones se repiten sin cesar en *Víspera del gozo*: el viaje en tren, la cita en una sala de museo -que veremos también en “Aurora de verdad”-, la inevitable presencia de una mujer... Precisamente es ella la que introduce el tema de la evocación nostálgica del paisaje castellano, como lo pudiera hacer un Machado desde Baeza; sin embargo, tenemos aquí un primer desplazamiento respecto a la generación del 98: el ejercicio de subjetividad se desplaza del narrador a un personaje diferente, la mujer. Una hábil manipulación que va a permitir la existencia de todo un material humano-sentimental sin que los presupuestos de arte distanciado que estamos manejando se vean irreparablemente dañados.

El paisaje de Castilla, dejando a un lado el sentimiento de nostalgia que pueda ocasionar en los personajes, aparece pintado desde una subjetividad y con unas notas estilísticas del todo coincidentes con las de 98, que es la presencia cultural que se está dejando sentir con más fuerza a lo largo de todo el relato, con ejemplos como el que sigue: “¡Rebullicios de plata, fervores de oro, pompas de mayo, orgullo de octubre, adiós, adiós! (pág. 57)”

Nada más ajeno al arte de vanguardia que estas exclamaciones al paisaje. Pero el contenido lírico no es la única nota común con la poesía; el fragmento está marcado por un intenso ritmo, creado no solo por el paralelismo sintáctico, sino por la isometría de las cláusulas. Se trata de un fragmento de prosa lírica, por no llamarle poema prosificado:

¡Rebullicios de plata,
fervores de oro,
pompas de mayo,
orgullo de octubre, adiós, adiós!

Bien es cierto que no tenemos rima, pero sí versos de cinco, siete y once sílabas. Pero aún hay más puntos en común con el modelo poético con el que lo estamos comparando: hay una enumeración de elementos del paisaje de los que se exaltan cualidades cromáticas, y al mismo tiempo hay una despedida del poeta. Ambos

³³⁵ Y si aceptamos que esta amada es un personaje y no una persona real, ¿Cómo podremos justificar que la voz principal del relato sea el propio Salinas? La solución pasa, como veremos, por acercar el relato a las convenciones líricas, donde esta clase de diálogos ficticios son perfectamente posibles.

elementos aparecen en “Campos de Soria” de la pluma de Machado, aunque en dos estrofas distintas:

¡Colinas plateadas
grises alcores, cárdenas roquedas
por donde traza el Duero
su curva de ballesta.

[...]

¡Oh sí! Conmigo vais, campos de Soria,
tardes tranquilas, montes de violeta,
alamedas del río, verde sueño
del suelo gris y de la parda tierra³³⁶.

El otro gran tema de “Delirios”, junto a la devoción por el paisaje y la nostalgia castellana, es la muerte³³⁷, aunque ambas líneas temáticas se entrecruzan en las connotaciones que reciben los árboles en cuestión. El paisaje castellano en invierno es una metáfora de la muerte, donde los árboles secos remedan blancos esqueletos:

Azuza el viento de invierno las dolorosas penitencias, y por los viales de Castilla los chopos desnudos se contorsionan con secos chasquidos para flagelarse los blancos huesos, miserias finales (pág. 57).

El chopo es un árbol de hoja caduca, y por lo tanto representa la muerte y el acabamiento al llegar el invierno. Frente a él, el *Ciprés ante la muerte*, título del último epígrafe, que simboliza la vida eterna, la salvación, o al menos la voluntad de salvarse:

El ciprés es una decisión irrevocable de salvarse. Ni un solo día se apartó de la meta celeste esa voluntad suya corporeizada en el ahilado impulso de una silueta inquebrantable; y su sayal, nunca mudado, raído y pardo de lluvias, solaneras, vendavales y años, brinda la mejor vestidura al desprendimiento. En esta noche de neblina, que es una gran semejanza de la muerte, ya se le ve al ciprés, ya ahuesado y ahusado, ese

³³⁶ Antonio Machado, *Campos de Castilla*, op. cit., pág. 91-92.

³³⁷ Tema con el que ya nos hemos cruzado en *Mundo cerrado*, aunque en términos muy diferentes. El personaje del primer relato rehuye enfrentarse a ella y repudia la realidad circundante que ha sido “contaminada” por su presencia. Se trata, además, de una muerte ajena, mientras que en *Delirios* lo que parece es una visión mucho más proxima, en la medida en que se trata de una muerte abstracta que toca por tanto también al personaje.

blancor largo e incorpóreo de las figuraciones, con que se representan en los cuadros las almas que, rozadas por las manos de los ángeles, ascienden a los cielos merecidos (pág. 58)³³⁸.

La presencia de una voz identificable con un “yo” subjetivo, la devoción por el paisaje castellano, un estilo poético, la nostalgia, la preocupación por la muerte y la salvación espiritual... notas más que suficientes para identificar el relato con el noventayochismo más lírico, lo que al mismo tiempo nos alejaría inevitablemente del arte nuevo. Pero, no es así.

La clave la tenemos en la *Anécdota incidental*, donde el tratamiento de los personajes, especialmente de ella, hacia la realidad, solo puede tener cabida dentro de los presupuestos del arte nuevo. Veámoslo:

Te llevé a la sala de retratos, y allí, en los ojillos de un personaje desconocido (traje negro, barba lacia, color terrosa), estaba tu árbol de Castilla [...] Tú, por broma, escribiste en el catálogo : “Identificado este retrato de desconocido, por el Greco. Retrato de chopo con vagos rasgos fisonómicos e indumentarios. Pase a la sala de paisajes” (pág. 56-57).

Para empezar, se nos vuelve a poner de manifiesto un tema con el que ya nos hemos encontrado a lo largo de estas páginas: la actitud de los personajes hacia las obras de arte. En un primer momento, podemos pensar que la mujer está acercándose al objeto artístico de forma diametralmente opuesta a la postulada por Ortega en su ensayo de 1925; es decir, lo está consumiendo como sustitutivo de una realidad de la que siente nostalgia, buscando un resultado sentimental y afectivo; en definitiva, quiere emocionarse. Pero la divergencia con el modelo orteguiano de recepción artística termina antes de empezar, en primer lugar, porque el cuadro que han escogido no representa el objeto que se echa de menos. Si el problema es que ella tiene nostalgia “del suelo y los chopos de Castilla”, ¿por qué la lleva a la sala de retratos? Allí, ni siquiera están contemplando un chopo pintado. Están viendo -o queriendo ver- un chopo castellano en

³³⁸ De nuevo acude Salinas a un modelo pictórico como punto de comparación para formar su universo narrativo. Y podemos casi jurar que, al igual que un poco más arriba, está pensando en el Greco. El alma pintada con “blancor largo e incorpóreo” más famosa de la pintura española es la del conde Orgaz, así representada en el famoso *Entierro del conde Orgaz*, conservado en Toledo.

los ojos de un personaje castellano, lo cual nos pone en conexión con dos elementos muy característicos de la doctrina orteguiana.

En primer lugar, con un elemento de su estética, en la que se aconsejaba “invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida”³³⁹. Todo lo que resulta esencial en un retrato -fisonomía e indumentaria- ha quedado reducido a “vagos accesorios”, mientras que lo supuesto, lo que no se ve, es elevado al primer plano.

En segundo lugar, hay una resonancia de la filosofía perspectivista, según la cual cada individuo constituye un punto de vista respecto de un paisaje. La muchacha del relato está tratando de atrapar la perspectiva del caballero pintado en el cuadro, y le está dando el mismo valor que le daría a la suya propia.

Algunos críticos han señalado con acierto lo engañoso de la aproximación del relato a las formas externas del 98. Es el caso de Roberta Johnson, para quien “such surprise transformations on reality are alien to the 98’s search for a “tradición eterna” in castilian geography and culture”³⁴⁰. José María del Pino se da a su vez perfecta cuenta de que en el relato no existe un interés genuino por el paisaje, sino que lo que la ambientación aparentemente noventayochista del relato es un pretexto para introducir el tema de la percepción de la realidad y su representación artística, estableciendo una “distancia”. Esta distancia llega a su mayor longitud cuando se da el salto al símbolo, cuando la madera del chopo se identifica con la de la cruz. Para este crítico, en este punto del relato “sobre el objeto real [...] se superponen una serie de significados añadidos que enmascaran la denotación original”³⁴¹.

En definitiva, se trata de establecer una distancia lo más grande posible entre el mundo real y el mundo poético o si se prefiere, de enriquecer al máximo el objeto real para hacerlo digno de entrar en ese mundo rico y multidimensional que para Salinas es lo

³³⁹ “Super e infrarrealismo”, en *La deshumanización del arte*, pág. 38.

³⁴⁰ Roberta Johnson, *op. cit.*, pág. 176.

³⁴¹ José María del Pino, *op. cit.* pág. 108.

poético. Estaríamos ante la realización del concepto de “insuficiencia poética de la realidad” formulado por el autor en uno de sus ensayos posteriores³⁴².

Porque, en último término, la poesía no es más que el milagro de convertir la unidimensional y bruta realidad en la realidad multidimensional de la creación espiritual³⁴³.

Así pues, el contenido humano sentimental que, sin lugar a dudas existe en la obra ha quedado postergado en favor de un ejercicio de reflexión sobre la realidad y su formulación poética, a base de establecer una distancia lo mayor posible entre el objeto y su correlato literario, en este caso mediante una rica superposición de significados. En el relato se está librando la misma lucha por la conquista cognoscitiva de la realidad que venimos señalando en todas las historias, y en este caso creo que podemos apuntar un tanto en el marcador del hombre que, no solo es capaz de percibir esa realidad a la perfección (como ocurría en “Entrada en Sevilla”), sin que además se produzca decepción alguna por el desequilibrio entre objeto real y expectativa (como sí veíamos en “Mundo cerrado”), sino que se adueña de ella hasta el punto de convertirla en materia prima de un objeto poético superior a través de las operaciones de distancia y asociación que hemos comentado.

6. “AURORA DE VERDAD”, “VOLVERLA A VER” Y “LIVIA SCHUBERT, INCOMPLETA”. DE LA EVOCACIÓN A LA CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD

6.1. “Aurora de verdad” o la amada cambiante

6.1.1 Recuerdo y reconstrucción

La razón que nos lleva a abordar el estudio de los tres relatos de manera conjunta es que constituyen una especie de trilogía en la que la evocación de la amada puede considerarse un tema principal. Dicha evocación debe valorarse como una variante del

³⁴² *La realidad y el poeta*, Barcelona, Seix Barral, 1976, pág. 163. En él se recoge en realidad el contenido de las conferencias pronunciadas por el poeta en Baltimore durante el verano de 1937 bajo el título *Reality and the poet in Spanish poetry*.

³⁴³ *Ibid.*, pág. 117.

problema cognitivo que viene hilvanando todos los relatos del libro. La voz narrativa, a través de las diferentes máscaras que adquiere a lo largo del libro, se afana por dominar intelectualmente una realidad que puede presentársele como actual y presente (caso de “Entrada en Sevilla”) o como algo evocado (caso de “Volverla a ver”), o bien pueden conciliarse ambos extremos buscando una evocación a través de elementos de la realidad (caso de “Aurora de verdad”). Son las dos últimas opciones las que vamos a cotejar en el siguiente apartado.

Es “Aurora de verdad” el relato que mejor podemos relacionar con el platonismo que Zardoya atribuye a Salinas como poeta, aunque sería demasiado fácil adscribirlo a esta etiqueta sin realizar, al menos, unas fuertes matizaciones.

No hay duda de que el relato se nos manifiesta como un ejercicio de anámnesis: el personaje, Jorge, se despierta repentinamente separado de su amada y busca en la realidad circundante objetos que se la evocan, que funcionan como un reflejo de la propia amada. Este ejercicio constituye una verdadera invitación a aplicar el modelo platónico del mito de la caverna, ideado para desarrollar un planteamiento metafísico, a un problema vital mucho más intrascendente. El personaje no se ha visto arrojado al mundo sensible desde las alturas del mundo de las ideas; sencillamente tiene que esperar una hora y media hasta el momento de poder reencontrarse con la amada, y en su impaciencia de enamorado se empeña en recolectar sus “pedazos” y, como si de un puzzle se tratara, ensamblarlos en la imagen que de ella tiene grabada en su alma. Al final de este apartado veremos cómo se concilia este planteamiento platónico con el perspectivismo de entronque orteguiano que predomina en la obra.

Como viene siendo habitual en *Víspera del gozo*, la trama es muy reducida y los caracteres están poco desarrollados. Una vez más, estos elementos tan propios de la tradición novelesca se ven postergados a favor de la reflexión sobre la lucha del hombre para dominar cognoscitivamente la realidad.

El problema cognitivo se puede plantear siguiendo tres direcciones:

a) Tomando a Aurora como elemento esencial del relato y a la realidad circundante como instrumento para presentárnosla. A esto podríamos llamar la postura de Jorge.

b) Tomando dicha realidad como objetivo y a Aurora, al propio Jorge y a la mínima trama amorosa que los une como instrumento para presentarnos dicha realidad.

c) Ni Aurora ni Jorge ni la realidad circundante tienen importancia alguna, y el verdadero valor del relato está en las relaciones establecidas entre un personaje -Aurora- y una realidad, que son por igual quiméricos e irrelevantes.

La primera vía se nos presenta enseguida como la menos fructífera, en primer lugar, porque ni Aurora ni Jorge están lo suficientemente elaborados como para pensar que Salinas haya podido concebirlos como elemento cardinal del relato. Más aún, la relación entre ambos se nos presenta de una forma muy recurrente en *Víspera del gozo*. Esa recurrencia puede resumirse en siete aspectos.

a) El protagonista es, de nuevo, un varón de nivel sociocultural elevado, sin preocupaciones familiares ni laborales³⁴⁴.

b) El protagonista tiene la manía de apuntarlo todo en un cuaderno. Aunque aquí el tema se nos presenta muy de refilón, es objeto de mayor desarrollo en “Mundo cerrado”, y en cierto modo nos recuerda también al aforista de “Delirios”.

c) Al igual que en “Mundo cerrado”, la evocación de la mujer está ligada a ambientes muy europeos: Florencia, el Canal (suponemos que el de la Mancha), Estrasburgo...

d) De nuevo, al igual que en “Delirios”, la cita es en un museo, lugar extravagante donde los haya tratándose de una cita amorosa.

e) Aparece de nuevo el tema de la espera y el tiempo, de nuevo muy superficialmente si se compara con su tratamiento en “Cita de los tres”.

f) Aparece de nuevo una ciudad abigarrada e inaprehensible de forma global, como en “Entrada en Sevilla”.

g) Las relaciones amorosas están siempre al margen del matrimonio y la familia tradicional.

³⁴⁴ Nada se nos dice acerca de su forma de vestir, pero el conserje del museo le advierte que debe dejar a la entrada el bastón, claro signo distintivo de clase social.

En definitiva, tenemos la sensación de que la historia de Jorge y Aurora ya nos ha sido contada, en todos sus elementos fundamentales, a lo largo de los relatos precedentes. Desde este punto de vista el relato no tiene, por lo tanto, excesivo interés.

Ensayemos, por tanto, la segunda vía de análisis, en la que sería la realidad el elemento protagonista, más o menos al estilo de “Entrada en Sevilla”. Y de nuevo encontramos que el relato no funciona desde este ángulo, ya que al terminarlo no tenemos una imagen concreta de la ciudad que sirve como escenario, como tampoco la teníamos de Sevilla al leer “Entrada”, con la diferencia de que, en este caso, esta indefinición no se percibe como problema. Jorge sabe muy bien cómo es su ciudad, su aprehensión cognitiva no le crea ninguna dificultad y no tiene el menor interés por enseñárnosla más allá de lo estrictamente necesario. Al salir al bulvar, Jorge nos va mostrando -una vez más- un mundo caótico y fragmentario:

[C]omo la ciudad era tan animada y abierta, con perspectivas hondas de mar y de montaña, tan rica de tráfico y abundantísima en razas y variedades indumentarias, formas, líneas, colores de todas clases le salían al paso copiosamente, quietas y embalsamadas unas, como las frutas, los rebrillos de alhajas y los visos de las telas, tras los cristales de los escaparates, vertiginosas e indecisas otras, trajes, rostros de unos oficiales árabes, que cruzaban a toda velocidad en un automóvil, algunas, las más infelices sujetas y atormentadas por su liberación en verdes manoteos de árboles, detrás de las verjas de los parques y las más venturosas, libres y sin dueño...(pág.65-6).

Pero, en esta ocasión, el batiburrillo perceptivo que se cierne sobre el héroe no funciona como una cortina de humo que le va a hurtar la realidad, sino una copiosa cantera de donde podrá extraer los elementos para reconstruir la imagen de la amada:

Poco a poco la figura aún invisible y distante se formaba por la coincidencia de aquellos abigarrados elementos exteriores que la ciudad le ofrecía sueltos, incoherentes, pero que él, gracias al modelo, a la imagen ideal que llevaba grabada en el corazón, iba colocando cada uno en su sitio igual que las piezas de un puzzle (pág 65).

Estaríamos ante la máxima expresión del platonismo que hemos mencionado al principio del apartado. Jorge, arrojado al mundo desde el paraíso que compartía con la amada, inicia el penoso camino de la anámnesis; sin embargo, hay que destacar que el relato está alentado por un imperturbable optimismo que nada tiene que ver con la

angustia esperable en quien se ha visto separado del su amor. No obstante, recordemos que estamos ante una separación de noventa minutos. La intrascendencia, tanto en lo sentimental como en lo filosófico-cognitivo, está servida. En otras palabras: ni la ausencia de la amada, ni la percepción caótica de la ciudad producen al personaje la menor preocupación.

Por otra parte, no resulta excesivamente difícil poner en relación lo que en el relato se nos muestra con el perspectivismo orteguiano. La idea de Aurora estaría realizando la función de punto de vista, al constituir la “retícula perceptiva” a partir de la cual el protagonista organiza su percepción. Los objetos solo se fijan en la malla cognoscitiva del sujeto en tanto en cuanto tienen alguna relación con la amada. En definitiva, no solo es que Jorge vea a Aurora en el mundo; es que está viendo el mundo a través de Aurora.

Ahora bien, no se trata simplemente de la mera evocación de la amada. El ejercicio de anámnese no tiene como objetivo el mero recuerdo de Aurora, sino la consecución de un concepto de Aurora que sea unívoco, exacto, esencial. Ese objetivo finalmente no se logra, y nuestro enamorado tiene que contentarse con ver a su amada desde diferentes puntos de vista propiciados por los diferentes encuentros. Encontramos una búsqueda muy similar en uno de los poemas de *Seguro Azar*.

Amada exacta

Tú aquí delante. Mirándote
yo. ¡Qué bodas
tuyas, mías, con lo exacto!

Si te marchas, ¡qué trabajo
pensar en ti que estás hecha
para la presencia pura!

Todo yo a recomponerte
con solo recuerdos vagos:
te equivocaré la voz,
el cabello ¿cómo era?
te pondré los ojos falsos.

Tu recuerdo eres tú misma.
Ahora ya puedo olvidarte

porque estás aquí, a mi lado.

Seguro Azar, nº 33.

El nivel de coincidencia entre el relato y el poema es bastante alto, como se aprecia en los elementos de la amada que se consideran fundamentales: “voz, cabello y ojos” frente a lo que encontramos en *Víspera*:

Jorge no podría encontrarse realmente con Aurora entera y cabal hasta que la tuviera delante, porque siempre le faltaban unas cuantas cosas esenciales, huecos que no podría llenar mientras que ella con su primer saludo no le diera, en la sencilla fórmula del “Buenos días”, aquellas tres piezas únicas e insustituibles: mirada, sonrisa y voz (pág 66).

Sin embargo, y pese a la coincidencia, el poema hace hincapié en un aspecto distinto al que constituye el resto del relato; incluso cabría hablar de una cierta complementariedad. Poema y relato comparten el momento de la evocación de la amada; pero mientras aquel presenta la evocación como un trabajo arduo y fatigoso (“¡Qué trabajo/ pensar en ti”) y de frutos dudosos (“te equivocaré la voz”), este nos lo presenta casi como un juego. Ahora bien, en el poema no encontramos la decepción que Jorge recibe al encontrarse con la verdadera amada:

[L]a figura inventada y esperada se venía abajo de un golpe, porque Jorge la había labrado con lo conocido, con los datos de ayer, con el pasado. Y lo que tenía delante, intacta y novísima, en la virginal pureza del paraíso, tendiéndole la mano, contra costumbre sin guante, era la vida de hoy, era Aurora de verdad (pág 69).

Así, “Aurora de verdad” añade un nuevo elemento a la reflexión que constituye el conjunto de *Víspera del gozo*. Si “Entrada” se centraba sobre el dinamismo espacial y presente, “Aurora” añade el tema del dinamismo en el tiempo. El desafío del hombre ante el mundo se ha completado, y consiste ahora en hacerse dueño de una realidad no solo fragmentada en mil pedazos por la multilateralidad y el movimiento, sino que, además, cambia de hora en hora, destrozando el trabajo cognitivo del día anterior. Y lo más interesante desde el punto de vista de nuestro estudio es que ambos rasgos del ser están

previstos en ese amor a la multiplicidad de la vida postulado por Ortega al que nos hemos referido en la primera parte.

En cualquier caso, lo cierto es que el proceso evocativo protagonizado por Jorge fracasa estrepitosamente. La realidad aparece indócil de nuevo ante el hombre pero, una vez más, el fracaso evocativo no produce la menor angustia. Estamos ante un arte lúdico, intrascendente, o si se nos permite, un arte antirromántico, donde el desajuste entre el constructo subjetivo y la realidad no lleva al desequilibrio emocional del individuo. Nos vemos, por lo tanto, en posición de contradecir al crítico Robert C. Spires para quien realidad e imaginación entran en este relato en un conflicto que, a nuestro juicio, en absoluto se produce:

“Aurora de verdad” (*Víspera del gozo*) y “La gloria y la niebla” (*El desnudo impecable*) tratan el mismo problema: el choque entre la realidad y la imaginación. El lector participa activamente en este conflicto mediante imágenes que le hacen sentir el prosaísmo aniquilador de la realidad concreta frente a la trascendencia de una imaginación creativa [...] cuando por fin llega Aurora, la real, Jorge sufre un verdadero desengaño, porque ella no corresponde en absoluto al ideal creado por su imaginación [...] el valor esencial del cuento consiste en hacerle al lector experimentar la fuerza creativa de la imaginación frente a la esterilidad de la realidad cotidiana ³⁴⁵.

“Desengaño”, “esterilidad”, “prosaísmo aniquilador”. Todas las palabras del crítico para referirse a la valoración de la realidad en Salinas tienen una carga negativa que no se justifica tras la lectura de “Aurora”. Más bien se nos sugiere esa cualidad cambiante de la realidad de la amada como un factor enriquecedor y beneficioso.

En la línea de quienes ven en Salinas a un idealista decepcionado está también Vialla Hartfield-Méndez³⁴⁶, quien pretende hacer extensiva al relato la valoración negativa que en varios poemas de Salinas recibe la aurora, como momento que pone fin a la relación amorosa. Esta consideración es rebatida por Carlos Feal³⁴⁷, quien aporta otros poemas, de talante mucho más optimista, donde dicha significación se invierte. Uno de

³⁴⁵ Robert C. Spires “Realidad prosaica e imaginación trascendente en dos cuentos de Pedro Salinas”, en *Pedro Salinas*, Madrid, Taurus, 1976, a cargo de Andrew P. Debicki, pág. 249-250.

³⁴⁶ Hartfield –Méndez, Vialla, *Woman and the infinite, Epiphanic moments in Pedro Salinas’s Art*. Lewisburg, Bucknell University Press, 1996.

³⁴⁷ Feal Deibe, Carlos *Poesía y narrativa de Pedro Salinas*, Madrid, Gredos, 2000.

ellos es “Cuartilla”, que abre *Seguro Azar*, donde el nuevo día se compara con un papel en blanco:

...Y la que vence es
rosa, azul, sol, el alba:
punta de acero, pluma
contra lo blanco, en blanco,
inicial, tú, palabra.

Dicha comparación coincide, ya desde el título, con la que encontramos al principio de “Aurora”, lo que refuerza considerablemente la tesis de Feal acerca de la coincidencia del valor de la aurora en *Víspera* y en *Seguro Azar*, dos obras a la sazón coetáneas. Así, según el texto de *Víspera*, “Las citas con Aurora eran siempre por la mañana, porque entonces el día recientísimo y apenas usado es todo blanco y ancho, como un magnífico papel de cartas donde aún no hemos escrito más que la fecha” (pág 61).

Por otra parte, en su ensayo *Reality and the Poet in Spanish Poetry*, explica el propio Salinas cómo en la estrecha relación entre individuo y realidad, concebidos como extremos no coincidentes, reside una de las claves de su poesía:

Poesía no es sino el conjunto de relaciones entre esta realidad psicológica, extraña y anormal, el espíritu poético, tan excepcional y clarividente, y la realidad exterior, común y ordinaria, la realidad del mundo exterior³⁴⁸.

No podemos, pues, hablar de choque; la concepción antirromántica que abraza Salinas en su tratamiento del amor se hace, de esta forma, extensiva al tratamiento de la realidad: No hay conflicto entre el mundo ideal y el mundo real, sino un fructífero diálogo. Las consideraciones aquí presentadas coinciden, por tanto, ampliamente con lo defendido por Carlos Feal en el libro citado, según lo cual el relato constituye precisamente la negación del platonismo atribuido a Salinas por el sector crítico que podríamos ver representado en Concha Zardoya. Para Feal, lo positivo del encuentro

³⁴⁸ Pedro Salinas, *Reality and the poet in Spanish Poetry*, op. cit. pág. 89.

final con Aurora “muestra los riesgos de alejarse de la percepción “en beneficio de un idealismo, filosófico o poético, exacerbado³⁴⁹.

En cualquier caso, lo que no parece discutible es que el ejercicio de anámnesis ha resultado bastante desafortunado. A la vista de este fracaso (independientemente del efecto que sobre el protagonista tenga dicho fracaso) debemos matizar lo dicho en torno al platonismo del relato al principio del apartado. El relato constituye la negación de una realidad inamovible, compuesta por instancias eternas y absolutas, en favor de un empirismo más acorde con el mundo moderno y, si se quiere, con el perspectivismo orteguiano, que encuentra en la multilateralidad y el dinamismo, a la vez, una riqueza y un problema.

El motivo de la amada idealizada hasta lo absoluto, de tan larga tradición en la literatura occidental, se ha visto arrasado por un mundo cambiante, donde los conceptos más elevados se redefine día a día.

6.1.2 Interludio: Las tres realidades en *Aurora de verdad*

Llegados a este punto, retomaremos una de las direcciones de estudio que propusimos al inicio del apartado y que desechamos en favor de la finalmente elegida. Se trata de la que tomaba la realidad retratada a través de la comparación con Aurora como elemento fundamental del relato. Parece claro que no fue esa la intención de Salinas al escribir estas páginas; pero ello no nos impide prestar un poco de atención al tipo de realidades y ambientes que han constituido el trasfondo de esta reflexión filosófica y artística que es “Aurora de verdad”.

También es el momento de traer de nuevo a colación el “principio de melancolía” formulado por Del Pino, y con el que nos mostrábamos tan solo parcialmente de acuerdo con motivo del estudio de “Entrada en Sevilla”. En su segunda parte se aplica no a la pérdida de la realidad, sino a la del objeto amado, y en este punto la formulación es más coincidente con el texto narrativo saliniano:

³⁴⁹ Carlos Feal, *op. cit.* pág. 87. Este crítico va más allá en su valoración filosófica del relato en particular y del conjunto de la obra de Salinas quien, a su juicio, se desmarca del idealismo en beneficio de la fenomenología existencial de Merleau-Ponty.

Giorgio Agamben, en su interpretación del ensayo de Freud “Duelo y melancolía” (1917)³⁵⁰, también relaciona los síntomas y significados de la melancolía con el concepto de fetiche. El duelo es producido por la ausencia del objeto amado; como consuelo, sobre los objetos portadores del recuerdo se coloca un ansia de totalidad indefectiblemente insatisfecha³⁵¹.

De nuevo estamos de acuerdo en los hechos que expone, pero no en el efecto devastador en el sujeto que parece sugerir la cita. Para empezar, la pérdida del objeto amado se reduce a noventa minutos, separación soportable incluso para las sensibilidades más enamoradas.

El mundo toma el valor de soporte para el recuerdo. No podemos hablar en este relato, sin embargo, de una realidad, sino de tres realidades, todas ellas con el denominador común de servir de “cantera” para la reconstrucción cognitiva que hace Jorge de Aurora. Estas tres realidades son la presente, la evocada y la artística.

La realidad presente: aparece muy en segundo plano, a través de leves pinceladas, sin que la descripción de ambientes se presente en ningún momento como una prioridad en el plan del autor. Se nos habla de un parque y de un bulvar, datos muy insuficientes a la hora de identificar la ciudad. Pero el dato es, pese a su vaguedad, significativo: seguimos centrándonos en los ambientes lúdicos y de esparcimiento; no se nos presentan, por ejemplo, fábricas, talleres, ni viviendas de clase baja. También se menciona el mar Mediterráneo, aunque sin que tenga otra importancia en el relato que la de servir de punto de comparación para Aurora:

Y por una calle afluente al bulvar, distante y de lado, como una idea complementaria, llegaba la ondulación suave del Mediterráneo, herido por el viento, como si aquella blusilla azul y levísima que temblaba a cualquier soplo, aquella blusilla de Aurora, tan aficionada a cambiar de trajes, la hubiese tirado anoche al mar (pág. 65).

El espacio real no es más que una cantera para la evocación, y en él no encontramos casi nada que no se justifique desde este punto de vista. Finalmente, es el

³⁵⁰ Se recoge en *Stanze, La parolla e il fantasma nella cultura occidentale*, Turín, Einauchi, 1977, apartado “L’oggetto perduto” pág. 27.

³⁵¹ J. M. del Pino, *op. cit.* pág. 12-13.

propio personaje narrador quien acaba otorgando explícitamente dicho papel a la ciudad, y alabando su riqueza como arsenal del recuerdo:

La ciudad era tan animada y abierta, con perspectivas hondas de mar y de montaña, tan rica de tráfico y abundantísima de razas y variedades indumentarias, formas, líneas, colores de todas clases le salían al paso copiosamente, quietas y embalsamadas unas, como las frutas, los rebrillos de alhajas y los visos de las telas, tras los cristales de los escaparates, vertiginosas e indecisas otras, trajes, rostros de unos oficiales árabes, que cruzaban a toda velocidad en un automóvil... (pág 65)³⁵².

Junto a esa realidad presente, encontramos una realidad evocada, es decir, ligada a los recuerdos anteriores que el protagonista comparte con la amada. De nuevo, como en “Mundo cerrado”, la experiencia previa de los amantes tiene como escenario los más refinados ambientes europeos.

Por último, Aurora aparece también merced a la subjetividad de su rendido amante, como habitante de un mundo artístico, constituido por las obras de arte del museo:

Llevaban casi un mes de verse, y aquel día la sala de reunión era la de Turner. Así que Aurora sería el único ser vivo poblador de aquel paraíso ultraterrenal, la Eva creada al revés, antes que el hombre, y esperándole en un mundo recién inventado (pág. 67).

Podemos intentar un parangón entre la clasificación de los objetos reales propuesta para este relato y la que el propio Salinas formula para la generalidad de la literatura española en sus conferencias de Baltimore, ya citadas en más de una ocasión a lo largo de este estudio. La coincidencia, sin ser total, pues lo último que deseamos es forzar el texto del relato para hacerlo coincidir con una formulación teórica que pueda serle ajena, sí es un tanto clarificadora. En dicho libro, nuestro poeta establece cinco

³⁵² De nuevo nos encontramos ante una realidad descompuesta en pedazos, incluso con el elemento de la velocidad del automóvil. Varía sin embargo, la forma de valorar ese elemento: ya no es un obstáculo, como en “Entrada”, sino que es una riqueza que nos acerca más al objeto real que se persigue. Un aspecto común a ambos planteamientos: bajo la realidad dislocada y fragmentaria, se busca un objeto real y completo -Sevilla en un caso, Aurora en otro-, cuya existencia el personaje de turno acepta de antemano, por más que ese feliz encuentro con lo real no se produzca, en ninguno de los dos relatos, en los términos esperados. Una vez más, elementos ampliamente desarrollados en unos relatos reaparecen en otros apenas esbozados, reforzándose así la cohesión de la obra.

fases de la realidad que, de forma sucesiva, han ido adquiriendo protagonismo en la historia de nuestras letras. Dichas fases son:

a) Fase psicológica: el poeta se centra en su propio mundo interno.

b) Fase natural: el poeta se vuelve hacia lo que le rodea. Es curioso cómo en este punto Salinas hace constar que la realidad que nos rodea en la actualidad no es exclusivamente natural, sino que los objetos manufacturados se han incorporado al mundo de lo potencialmente poético.

c) Fase “épica”: el poeta se vuelve hacia sus semejantes. Es la menos valiosa dentro del planteamiento saliniano³⁵³.

d) Fase cultural: incluye los objetos artísticos y también las teorías filosóficas, científicas... Por supuesto, esta forma de realidad está restringida a aquellos individuos con acceso a la cultura.”A los antiguos motivos de inspiración, como un paisaje, un arroyo o una mujer, se adicionan hoy otros, como un cuadro, una estatua, una teoría”³⁵⁴ (pág. 31).

Pues bien, parece claro que en el relato está manifestada la fase natural, expresamente ampliada en el texto teórico de 1937 al ambiente urbano y artificial, así como la realidad cultural. Forzando un poco el planteamiento, incluso podríamos identificar el mundo evocado con la fase psicológica. Y, por último, el aspecto en el que el grado de coincidencia es mayor: ninguna de esas “fases” de la realidad es la definitiva. Así lo expresa Pedro Salinas:

Se entra en el verdadero y real mundo poético a través de cualquiera de la fase psicológica, de la natural, de la social, de cualquiera de las fases de la realidad que hemos examinado. Pero no nos equivoquemos nunca; el mundo poético verdadero está más allá de todas ellas, no es el mundo externo que vemos al abrir los ojos, no es la pura alma individual del hombre que vemos al cerrar los ojos³⁵⁵.

³⁵³ Aunque no es relevante en este punto concreto de nuestra disertación, sí conviene recoger el juicio que de esta poesía de lo social hace en aquel momento (1937) el propio Salinas, por ser de interés para el conjunto del estudio: “Con perdón de todos los defensores de la nueva poesía de lo social, debo decir que no conozco aún un solo poeta moderno en que esa fuerza de inspiración haya logrado crear una obra maestra. Pero claro, eso no quiere decir, ni mucho menos, que no sea capaz de crearla” (Pedro Salinas, *La realidad y el poeta*, *op. cit.*, pág. 29).

³⁵⁴ *Ibid.*, pág. 31.

La realidad, como siempre en Salinas, está “más allá” de lo visto y de lo recordado, es el fruto de la operación poética sobre la realidad bruta que aparece ante nuestros ojos.

6.2. “Volverla a ver” o “la abolición de los tiempos intermedios”

La mayor aportación de “Volverla a ver” a la cuestión del problema cognitivo, es, precisamente, que no plantea problema cognitivo alguno: voz narrativa y realidad³⁵⁶ se han reconciliado y juegan ahora juntos a enlazar metáforas.

El protagonista, estimulado por la proximidad del barco que va a devolverle a su amada después de una ausencia de tres años, encuentra en toda la realidad elementos de evocación de la misma. Evocación que, al contrario de lo que sucedía en “Aurora de verdad” -y a pesar de mediar un espacio de tiempo mucho más largo que los noventa minutos que separaban a Jorge y Aurora- se produce de forma sencilla y fiable, sin esfuerzo alguno. Los recuerdos no son engañosos y la anámnesis se produce sin complicaciones:

Para recordarla no había que tocar sutiles resortes mentales que dieran suelta a evocaciones secretas; bastaba con el ejercicio puro y simplicísimo de un sentido corporal, con pasear la mirada por tierra, mar y cielos, seguro de encontrarla doquiera,[...]. Todos los ámbitos de la vida, espacios surcados por quillas, alas o plantas, tenían su marca o señal, cantarines de la gloria y poderío de una criatura sobre el mundo (pág. 77-78).

¿Qué es lo que marca la diferencia entre las dos situaciones? Creemos adivinarlo al tomar en cuenta un factor muy ligado a la evocación que hasta ahora no hemos considerado sino muy someramente, y que no es otro que el tiempo. Los brevísimos noventa minutos en “Aurora de verdad” son contemplados, pese a su escasa entidad, como una auténtica barrera:

³⁵⁵ *Ibid.*,pág. 34.

³⁵⁶ No vamos a insistir una vez más en los aspectos de la realidad en los que se centra *Víspera del gozo*: Hoteles lujosos, yates, trajes de “yatch woman”, viajes, criados... una mundo ocioso, refinado y culto donde no tiene cabida la representación de lo que en otras tendencias literarias vendría a llamarse “cuestiones sociales”.

Entre la Aurora del sueño irreal y discursiva, recién abandonada entre las sábanas, a la otra verdadera y silenciosa que iba a encontrar muy pronto en el Museo, corrían como entre dos orillas gemelas y separadas, noventa minutos, hora y media, lentas aguas (pág. 63).

Esta separación, este “tiempo intermedio”, es neutralizado por el protagonista de *Volverla a ver* mediante un artificio casi mágico. Los tres pisos que baja en ascensor para reencontrarse con Priscila se transforman, merced a la subjetividad del personaje, en los tres años de separación superados:

Repentino, sordo y encendido como una llama saltó delante de mi el ascensor, abriéndome su corazón asalariado. No tuve que dar más que un paso, adentro. Y la vida comenzó a correr, vertiginosamente al revés. Se deshacía el tiempo, conforme lo atravesaba el ascensor. Al cruzar por cada piso se leían, como en una columna de termómetro, las distancias aniquiladas. Los tres años que de Priscila me separaban al comenzar, eran solo dos frente al segundo piso, apenas unos meses al cruzar por delante de la esmerilada puerta del entresuelo, y se reducían milagrosamente a semanas, a días, a horas, con rapidez exactamente paralela a la del descenso...(pág. 81-82).

Es lo que el personaje llama un poco más abajo “la abolición perfecta de los tiempos intermedios”, la vuelta al día mismo de la partida, “desviviendo” el periodo de la separación.

Esta posesión sin ambages de la realidad de la amada es precisamente el aspecto que llama la atención de Fernando Vela, un crítico coetáneo de Salinas que reseña la obra en *Revista de Occidente* en el mismo año de su publicación:

Para Proust, Albertina presente sigue siendo la ambigua de mil perfiles, el problema cambiante. En “Vispera del gozo”, la simple pero plena presencia produce “la abolición perfecta de los tiempos intermedios”, de las imaginaciones interpoladas entre las dos citas. No es sentida como la ruptura lamentable del ensueño, o como el planteamiento doloroso de un nuevo enigma psicológico, sino como la mejor resolución - alegre, clara, sencilla, definitiva-. Este goce de la presencia cabal pareceme algo muy propio de la sana sensibilidad actual. Contra Albertina incógnita, analizada, rememorada, soñada siempre descubierta y siempre perdida, se alzan Aurora de verdad y Susana exacta³⁵⁷.

³⁵⁷ Fernando Vela, *Pedro Salinas: “Vispera del gozo”, (Colección Nova Novorum)*, en *Revista de Occidente*, Julio de 1926, pág. 129. Se equivoca sin duda de nombre Fernando Vela: no es Susana, del relato “Livia Schubert, incompleta”, la que aparece bajo la denominación de exacta, sino la Aurora de “Aurora de verdad”. Sin creernos capaces de adivinar lo que Vela quería decir, nos atrevemos a suponer que, de alguna forma, pretendía referirse a la Priscila de “Volverla a ver”, relato al que se refiere citando

. Así pues, y pese a los matices que las diferencian, podemos concluir que los dos ejercicios de anámnese concluyen felizmente, y que el autor presenta en estos dos relatos una luna de miel con la realidad que estaba muy lejos de alcanzar en otros como “Entrada en Sevilla”, donde la dama se le presentaba mucho más esquiva. Nos permitimos este símil amoroso porque es precisamente el amor lo que tiene en común los dos relatos propuestos para su estudio en este epígrafe. Pedro Salinas, poeta del amor, acepta no poder encontrarse plenamente con Sevilla, pero no tolera que la realidad de la mujer amada deje de entregársele en toda su plenitud.

6.3. “Livia Schubert”, o la imaginación hecha carne

Este relato cierra la “trilogía” que hemos propuesto como hipótesis de trabajo precisamente por constituir un paso más no solo respecto a los dos anteriores, sino también frente al resto del libro, una especie de progresión en la particular lucha de Salinas con la realidad. Si en los tres primeros capítulos se trataba de aprehender una realidad presente, y en los dos anteriores se trataba de un ejercicio de evocación centrado en la amada, en el que nos ocupa Salinas, o la voz narradora del libro, se atreve a crear un objeto real -por supuesto, una amada- de una forma absolutamente subjetiva³⁵⁸.

La progresión frente a “Aurora de verdad” y a “Volverla a ver” se plantea con facilidad en dos aspectos. En ambos casos el objetivo del proceso cognitivo era la “reconstrucción” física de la amada: su rostro, su voz, su sonrisa... Ahora, en cambio, ya no estamos ante una “reconstrucción” de algo conocido, sino ante una “construcción” de algo desconocido pero a lo que se supone existente solo porque se lo desea. En segundo lugar, el objetivo es mucho más pretencioso, el alma³⁵⁹ nada menos, ya que el relato parte

la frase que da título a este epígrafe, “la abolición perfecta de los tiempos intermedios”. Sea como fuere son sin duda estos dos relatos los que merecen la comparación con Proust que realiza el crítico.

³⁵⁸ Tendremos ocasión de proponer, al finalizar el análisis individual de los capítulos, una valoración del conjunto; pero lo aquí mencionado da pie para postular una primera estructuración basada en una simetría, cuyos tres primeros elementos se basan en la percepción frente a los tres últimos basados en la evocación, y con “Delirios”, inclasificable bajo este modelo, funcionando como un curioso eje de simetría.

³⁵⁹ Cabría hacer una aclaración acerca del concepto de alma que se maneja en el relato, al parecer nada tiene que ver con la espiritualidad cristiana. El alma es un trasunto de lo físico, incluso quiere probársela

del cuerpo absolutamente entregado y presente. No es casual que sea el único relato en el que se exhibe el cuerpo desnudo, como una meta ya cumplida, una forma de posesión que, una vez satisfecha, enciende en el poeta el anhelo de alcanzar cimas más altas.

Aquí encontramos el primer escollo: precisamente la sencilla entrega del cuerpo se manifiesta como inesperado obstáculo para la aprehensión del alma:

No es posible: entre su alma original, dormida dentro de un sueño, y esta réplica exactísima y emocionada que yo traigo, está infranqueable, rendido, inerte, un cuerpo, resistencia suprema, porque se me acaba de entregar...(pág. 95).

“Porque se me acaba de entregar”. La propuesta poética que va desarrollando Salinas en esta obra se acerca, creemos, a su prueba de fuego: ¿Cómo mantener la tensión poética entre hombre y realidad cuando ésta se entrega finalmente entera y sin ambages?

La respuesta podría encontrarse precisamente en el planteamiento de este apartado: superado el problema perceptivo, pasamos a la creación de una nueva realidad, lo que coincidiría plenamente con lo que se recoge en *Reality and the poet in Spanish Poetry*, donde el Salinas ensayista considera que el poeta “has as his object the creation of a new reality within the old reality”.

Tal vez estas palabras, aisladas de su contexto, podrían llevarnos a una identificación errónea con la concepción poética de los creacionistas; pero Salinas no aspira jamás, ni en su poesía ni en su prosa, a desvincularse del mundo real; muy al contrario, en esta otra cita, ya mencionada, recordamos cómo la relación entre realidad e imaginación creativa es muy estrecha:

Poesía no es sino el conjunto de relaciones entre esta realidad psicológica, extraña y anormal, el espíritu poético, tan excepcional y clarividente, y la realidad exterior, común y ordinaria, la realidad del mundo exterior.

De hecho, si volvemos al texto de *Víspera* antes citado, encontramos a un “inventor de realidades” al que, recién acabada su obra, le falta tiempo para comprobar

a la amada como si fuera un traje. Lo relacionamos con un planteamiento platónico donde el alma se identificaría con la “forma” ideal del objeto físico, depositada en el Mundo de las Ideas.

su nivel de coincidencia con el “original”, del que su constructo aspira a ser una “réplica exactísima”.

Estas palabras pueden hacernos matizar, aunque no mucho, nuestro planteamiento: la construcción del poeta, aunque del todo subjetiva, tiende a la equivalencia con el original de la realidad, aunque ésta, al contrario de lo que ocurre en el proceso evocativo, no es el punto de partida sino la meta. Es, como se dice en otro pasaje, una “construcción” “hipotética”. El personaje se expresa con claridad a este respecto: “yo la [sic] he fabricado un alma. A mi modo [...] la [sic] he hecho el alma de dentro, y la tengo aquí, hipotética y reconstituida (pág. 93-94)”.

No hace falta insistir más en que no existe divorcio alguno entre realidad e imaginación creativa. Lo que sí hay es una inversión del proceso cognitivo: en lugar de adaptarse lo mental a lo real, se busca un objeto real que coincida con el constructo mental preconcebido³⁶⁰, es decir, un mundo a la medida de los deseos...y la realidad responde dócilmente a tan pretenciosa expectativa. El supuesto choque entre realidad e imaginación creativa que encontraba Robert C. Spire^s nunca ha estado más lejos de producirse.

Sin perder de vista la importancia de este relato por su situación final en el conjunto, proponemos las siguientes conclusiones.

La primera es el verdadero dominio de la realidad que ejerce el personaje del relato, incomparablemente mayor que el de ninguno de los precedentes. No solo es capaz de percibirla de forma fiable, sino ésta le complace presentándole, encarnada, su “hipótesis” de amada ideal.

La segunda, derivada de la anterior, es el enorme optimismo que rezuman estas páginas finales del libro. Pese a que el relato se presenta como la víspera de una dolorosa separación que auspiciaba un gran sufrimiento emocional, se ha resuelto con el hallazgo

³⁶⁰ No resultaría difícil encontrar planteamientos filosóficos que coincidieran con esta visión poética, desde Platón a las categorías kantianas; pero es más interesante tal vez buscar coincidencias literarias. Aunque los años que separan *Vispera* de las *Ficciones* de Borges nos disuade de todo comparatismo sistemático, no nos resistimos a mencionar la coincidencia con el relato “Tlon, Ukbar, Orbis Tertius”, donde la imaginación de un mundo ficticio por parte de los miembros de una sociedad secreta propicia la aparición en el mundo real de algunos de estos objetos imaginarios.

de una amada más perfecta en tanto en cuanto más coincidente con el ideal preconcebido del personaje.

Anticipando la valoración general de la obra, que enseguida abordaremos, se ha superado con creces el agravio del personaje de “Mundo cerrado” quien, en una situación de entrada más ventajosa (esperaba un reencuentro y no una despedida) ve echadas por tierra sus expectativas hacia la realidad.

7. VALORACIÓN GENERAL DE LA OBRA

7.1. La Unidad de la obra

Víspera del gozo se nos presenta como una colección de relatos perfectamente autónomos, que a partir de 1924 fueron publicados por separado en la misma *Revista de Occidente*, donde a su vez vieron la luz en su conjunto en 1926. A la hora de discernir cuál es el hilo que engarza todas las cuentas de este collar, el primer elemento en el que se suele pensar es la unidad temática. Tal es el caso de críticos como José María del Pino:

Pese a su autonomía, los relatos se articulan en torno a unos temas centrales. La materia argumental común en la mayoría de los cuentos trata de la reconstrucción imaginaria por parte de un joven enamorado de una amada ausente a la que volverá a encontrar en breve [...] se puede considerar que el elemento aglutinador de la novela es el tema de la percepción de la realidad objetual y el de la construcción de otra realidad artificial/textual más profunda [...] Salinas es consciente de que en el enfrentamiento con el mundo real la construcción imaginaria se deshace³⁶¹.

Está claro que se trata de un elemento aglutinador indiscutible, aunque a lo largo de estas páginas creemos haber recabado ya argumentos suficientes en contra de lo que en la cita se postula acerca de una doble realidad (objetual frente a artificial), y sobre todo contra el hecho de que ambas entren en enfrentamiento, extremo que hemos negado ya suficientemente. Este es, por otra parte, un juicio que encontramos con cierta recurrencia en valoraciones acerca de la unidad de la obra hechas de forma superficial y

³⁶¹ José María del Pino, *op. cit.*, pág. 104. En análogos términos se expresa Roberta Johnson, en su *Crossfire: Philosophy & the novel in Spain 1900-1934*, *op. cit.* pág. 174. Para la estudiosa norteamericana, “the recurring theme of each character’s relationship to reality provides a sense of unity”.

un tanto a la ligera. De hecho, la relación de esta galería de personajes salinianos con el mundo que les rodea, lejos de ser sistemáticamente desgraciada, goza de momentos de verdadero éxito. En esta línea de valoraciones generales sobre la unidad de *Víspera* incide también Roberta Jonhson, aunque su argumento es todavía más simplista que el de del Pino, al dar por sentado que el ideal que, según ella, es sistemáticamente destruido por la realidad se corresponde siempre con una mujer:

Six of the seven segments develop the percepcion/ art/ reality there through a human protagonist who is spatially and/or temporally separated from a desired woman toward whom he is moving in time and space. In each case the actual meeting does not correspond to his prior imagination of the event³⁶².

La excepción, por supuesto, el chopo de “Delirios”, al que, al parecer, es más difícil identificar con una mujer, cosa que ya algún crítico hizo con Sevilla. Estas explicaciones, como digo, excesivamente generales, no abarcan esos casos donde el personaje se centra en otros objetos igualmente interesantes para su ojo, como un chopo, una ciudad, una estatua... Insistimos: ni la relación con la realidad es siempre decepcionante, ni es menos falso el hecho de que esa realidad en liza tenga que ser siempre una mujer.

Junto al tema, podemos registrar a lo largo de todos estos relatos un considerable número de recurrencias, que ya hemos ido recogiendo en diferentes momentos de este estudio, pero sobre las que nos permitimos insistir someramente aquí:

a) En todos los casos el protagonista es un varón de clase alta, ocioso y con inquietudes culturales, quien, además, mantiene una historia de amor, independientemente de que esta sea un elemento central o, como en casos menos habituales “Entrada en Sevilla”, quede en un segundo plano. A menudo reaparece, a su vez la “manía de escribirlo todo” (“Volverla a ver”, “Mundo cerrado”, el aforista de “Delirios”...), lo que denota el ansia de apoderarse de la realidad circundante, de atrapar lo que fluye.

b) Los ambientes en los que se desarrollan los cuentos son habitualmente urbanos, y son especialmente recurrentes los hoteles, restaurantes, etc., siempre lujosos, con

criados, conserjes y porteros siempre atentos para encargar taxis, recoger el bastón y el sombrero del señor, y satisfacer cualquier deseo. Aunque solemos movernos en un ambiente muy español, a veces saltamos las fronteras, como en “Mundo cerrado” donde parece claro que nos encontramos en el Reino Unido, o más claramente en “Livia Schubert, incompleta”, donde viajamos a París. En cualquier caso, los personajes hacen siempre gala de una cultura y unas vivencias muy ligadas a ambientes europeos. Como contrapunto, el Sarracín plenamente castellano de “Cita de los tres”, uno de los pocos espacios reales que aparecen detalladamente descritos en la novela.

c) Debe mencionarse también la abundante presencia del ferrocarril en la novela - por supuesto, trenes de lujo- , que no es casual ni gratuita, ya que es un elemento que se presta al viaje, a la transición, al cambio o a la espera, según los casos.

d) Como parte de este telón de fondo, hay que resaltar la importancia de espacios artísticos. Con frecuencia, las citas tienen lugar en una catedral o en un museo, donde las obras artísticas funcionan como un entorno equiparado en cierta forma al mundo real.

e) Y junto a lo artístico, lo tecnológico: el automóvil es prácticamente un tercer protagonista en “Entrada en Sevilla”, como lo es el ascensor-destructor de tiempos de “Volverla a ver”.

f) Pero, más importante que todas las recurrencias que podamos rastrear en el trasfondo real que envuelve a los personajes, es la poca importancia que siempre tiene este trasfondo real en comparación con el problema que plantea la relación del individuo con lo que le rodea.

7.2. La estructura

Uno de los aspectos que más claramente redundan en la unidad de una obra es la posibilidad de agrupar todos los episodios, sin por ello discutir su autonomía, dentro de un plan estructural. Queremos dejar claro, sin embargo, que no pretendemos reconstruir el plan narrativo que el autor concibió para su obra. Sin embargo, la posibilidad de establecer un modelo estructural que se pueda aplicar “a posteriori”, es una prueba de que nos encontramos ante un texto coherente. Intentaremos aplicar a *Víspera del gozo*

362 Roberta Johnson, *Ibid.*, pág 175.

tres modelos estructurales distintos, todos ellos en principio válidos y compatibles, aunque de desigual eficacia a la hora de explicar la novela. Nos parece sin embargo que el conjunto de los tres sí arroja bastante luz sobre las páginas de *Víspera*.

a) Una estructura simétrica. Este modelo pretende distribuir seis de los siete relatos de la novela a ambos lados de un eje de simetría, que estaría constituido por un séptimo, que en el orden de la novela es el número cuatro, “Delirios de chopo y ciprés”, inclasificable a partir de este modelo. De este modo, enfrentaríamos los tres primeros cuentos –”Mundo”, “Entrada” y “Cita”- en los que claramente se plantea un problema perceptivo, a los tres últimos –”Aurora”, “Volverla a ver” y “Livia”-, donde lo que se plantea es un problema evocativo, y en los que el recuerdo y la (re)construcción mental de la realidad son las cuestiones centrales.

b) Una estructura cíclica: Tal vez el modelo menos rentable para explicar el conjunto de la obra, pero que cobra gran vigencia al comparar el primer capítulo con el último. En “Mudo cerrado” tenemos un personaje que elabora unas expectativas sobre la realidad y contempla cómo estas se hunden; por contra, en “Livia Schubert”, lo imaginado y lo real no solo no entran en conflicto, sino que ambas cosas se identifican. La realidad se ha sometido a los deseos del hombre, y de esta forma mundo e imaginación se reconcilian, pero no en pie de igualdad, sino por el sometimiento de aquel a esta. Salinas coloca, por tanto, al principio y al final dos relatos esencialmente similares -aunque de solución opuesta- confirmando así a la obra una estructura cíclica.

Al proponer una estructura cíclica no estamos suscribiendo el modelo de estructura circular propuesto por Gregorio Torres Nebrera³⁶³, quien también toma a “Delirios” como un eje central a partir del cual sugiere una serie de emparejamientos con los que estamos de acuerdo solo en parte. Nos parece indiscutible la relación propuesta de “Mundo” con “Livia” -esto es, el primero con el último-, aunque no tanto la que se establece entre “Entrada” y “Volverla a ver”, emparejamiento que se fundamenta en el postulado, aceptado como vimos por bastantes críticos -aunque rechazado en el presente estudio- de que la función de Sevilla en el relato es equiparable a la de la amada:

³⁶³ Gregorio Torres Nebrera, “Hacia una lectura de *víspera del gozo*, *Insula*, nº 540, diciembre de 1991. Citamos de la página 14.

Se hace la morosa crónica de los instantes previos a un reencuentro (como el que se perseguía con la Sevilla huidiza), cita que se desgrana indicio a indicio en el horizonte que otea el amante que [...] lee, en el ámbito urbano, mercantil y tecnificado que le rodea, las señales anunciadoras de su inmediata presencia.

Nos parece mucho más revelador un emparejamiento entre “Entrada” y “Aurora”, por la importancia del tema de la ciudad percibida a trozos, entendiendo que en el segundo término de la pareja se daría un paso más: aprovechar precisamente ese fragmentarismo que tanto molestaba en el primer relato para extraer material destinado a la evocación de la amada. Circularidad y progresión se unirían en este caso concreto, al retomarse aspectos de relatos anteriores donde la sensación de fracaso o decepción se supera. El protagonista de “Aurora” está reutilizando en su provecho los fragmentos que tanto desanimaban a Claudio.

Mucho más endeble nos parece el pretexto que toma Torres Nebrera para emparejar “Cita” y “Aurora”, el “sentido del tiempo intensa y subjetivamente -casi bergsoniamente experimentado”, pues es algo que podemos encontrar con profusión a lo largo de todo el relato, y que no tiene especial peso en “Aurora”. Debería escogerse como segundo término de esa pareja, por su especial hincapié en la vivencia subjetiva del tiempo, tal vez “Volverla” donde, como vimos, los tres años de ausencia son “abolidos” en la subjetividad del protagonista o “Livia”, donde esa subjetividad se presenta de forma mucho más explícita, cuando el protagonista, para esperar la llegada de un tren que llega a las diez y media, acude a las ocho y cinco, “porque he decidido que el momento antes de la llegada del rápido de Praga empieza ahora, a las ocho y cinco” (pág. 100).

c) Una estructura progresiva. A nuestro juicio, la mejor opción explicativa de las tres, precisamente porque puede integrar a las otras dos. Lo que tenemos en *Víspera* es un gradual sometimiento de la realidad por el hombre, partiendo de los fracasos iniciales en “Mundo” y “Entrada”. El progreso se aprecia muy especialmente en los tres últimos relatos, curiosamente cuando el tema del amor alcanza una posición mucho más central.

La progresión es perfectamente compatible con la simetría como modelo explicativo, ya que la evocación, además de ser un mecanismo necesariamente posterior a la percepción, es un paso más en el camino del dominio psicológico del mundo. A su vez,

es compatible con el modelo cíclico, ya que se vuelve a plantear una situación similar a la que abre el libro, aunque resuelto como decíamos de una manera muy opuesta, lo que confiere a la totalidad del libro un carácter mucho más optimista.

7.3. *Víspera* y el “arte nuevo”

No parece haber duda en la adscripción de *Víspera del gozo* en lo que, ya desde las formulaciones orteguianas de 1925, ha dado en llamarse “arte nuevo”, o novela deshumanizada o, en términos un poco más amplios, novela de vanguardia. Incluso algunos estudiosos han llegado a considerar estos relatos de Salinas como una especie de muestra inaugural de una narrativa completamente nueva³⁶⁴. Pero precisamente esa adscripción indudable a una clase de arte es lo que trae el peligro de incluirla en formulaciones excesivamente generales y un tanto alejadas de la verdadera fisonomía de estos relatos. Ya nos referimos, durante nuestro análisis de “Mundo cerrado”, a las consideraciones de Sofía Rotges Salas, para quien era una característica de esta narrativa vanguardista la insistencia en el fracaso vital, que solía incidir muy especialmente en los personajes femeninos, los cuales a veces morían en estas novelas, modelo que, como se recordará, nosotros hicimos coincidir únicamente con el primero de los relatos de *Víspera*.

Mucho más coincidente con la obra que nos ocupa son los dos criterios propuestos por Del Pino, para quien fragmentarismo y cosmopolitismo son las señas esenciales de esta nueva narrativa:

Dos amplios criterios pueden servir de base para esta aproximación. El primero, un concepto de novela centrado en la fragmentación formal como resultado de un impulso de renovación y de un rechazo de la posibilidad de crear una novela de la totalidad en el sentido del realismo; y el segundo, la presencia de un cosmopolitismo urbano y sus variadas representaciones³⁶⁵.

El juicio resulta muy acertado, aunque precisa de ciertas matizaciones para su aplicación a la obra concreta que nos ocupa. Para empezar, nada está más lejos de la

³⁶⁴ Es el caso de Gustavo Pérez Firmat en *Idle fictions*, aunque su estudio de la obra de Salinas se reduce únicamente a “Mundo cerrado”.

intención de Salinas que renunciar al deseo de conquistar una realidad “total”, o al menos, lo más profunda posible. La formulación de Del Pino se completa en otro lugar explicando que a lo que realmente renuncia el novelista nuevo no es tanto a retratar la realidad cuanto a retratarla según las formas heredadas del realismo decimonónico. La respuesta a una realidad percibida como fragmentaria es el fragmentarismo como técnica novelística que da lugar a un “realismo de nuevo cuño”.

En cuanto al cosmopolitismo, la presencia de la ciudad moderna a la que se refiere Del Pino, de sobra hemos ahondado ya en su importancia, aunque hay que añadir que ello no excluye de la obra el entorno rural y campestre, como vemos en “Delirios”, que se fundamenta justamente en la nostalgia del campo sentida desde la ciudad, o en “Cita”, donde se hace una auténtica apología de la tranquilidad de la vida en el pueblo frente al tráfigo urbano.

Junto a Rotges y Del Pino, ambos críticos de los noventa, quisiera recordar las palabras de Fernando Vela, quien dedica un artículo a la obra en julio de 1926 y, sin embargo, es capaz de superar, aunque sin eludirla, la que fue cuestión candente de la recepción crítica de *Víspera*: el parentesco de la novelita con la obra de Marcel Proust, a quien Salinas había traducido. Para Vela -a la sazón estrecho colaborador de Ortega y muy vinculado al proyecto *Nova novorum*, lo que podríamos llamar un crítico “de la casa”- no cabe duda de que la obra supera la estela proustiana para integrarse de lleno en el arte nuevo, aunque pone de manifiesto una reticencia: todos los capítulos incluyen lo que él llama un “tema poético”, y que no es otro que “la imposibilidad de realizar lo imaginado”. Ello constituye “la quinta parte que queda fuera del arte más joven”³⁶⁶. Ya tuvimos ocasión de ver cómo, al menos en el caso de “Livia Schubert, incompleta”, la coincidencia entre imaginación y realidad es total y, en términos generales, tampoco puede decirse que todos los episodios se construyan sobre una imaginación previa. En cualquier caso, Vela se apresura a matizar su juicio afirmando que, mientras que “un romántico lloraría el insistente fracaso” -fracaso que hemos relativizado en más de una ocasión en este estudio-, para Salinas la aparición de la mujer real no constituye la

³⁶⁵ José María del Pino, *op. cit.* pág 73.

³⁶⁶ *Revista de Occidente*, nº 37, Julio de 1926, pág. 129.

“rotura lamentable del ensueño”, sino la mejor solución posible. En definitiva, la reconciliación con la realidad frente a la rebeldía del romántico contra esta constituye para Vela un nuevo factor para adscribir sin reservas *Víspera del gozo* al arte nuevo.

7.4 *Víspera* y Ortega

7.4.1 J. M. del Pino: Amor y Deshumanización, el *delicado equilibrio*

El tratamiento de la temática amorosa en *Víspera* puede, para empezar, ponerse en conexión con las ideas poéticas de Ortega a través del punto de la “psicología imaginaria” que defendía en *Ideas sobre la novela* (1925). El comportamiento amoroso de los personajes de la novelita, tan ligado a una discusión filosófica sobre la relación entre mundo e individuo, es lo que se quiera menos “normal”, entendiendo la palabra en el sentido en que lo haría un realista decimonónico.

Son los personajes de estas tan distintos, casi siempre, de los que en nuestro contorno tropezamos que, aun cuando fuesen en efecto seres existentes, no podrían valer como tales para el lector.

Las almas de la novela no tiene por qué ser como las reales; basta con que sean posibles, y esta psicología de espíritus posibles, que he llamado imaginaria es la única que importa a este género³⁶⁷.

No se trata, por tanto, en el arte nuevo, como tantas veces se ha pensado, de evitar el sentimiento, de privar al individuo poético de su alma; se trata más bien de buscar o crear almas que se aparten de lo arquetípico, de lo “normal”. En definitiva, el personaje de la nueva novela, cuanto más raro -si se prefiere, cuanto más “selecto”-, mejor. Y ese objetivo se alcanza en la obra sin lugar a dudas .

Pero, más que la forma en que el sentimiento se manifiesta en esa psicología imaginaria, tal vez el primero de los puntos en que la novelita es debe ser reconciliada con el proyecto deshumanizado es la omnipresencia del amor, así como la presencia, menos extendida pero no menos importante, de otros sentimientos muy humanos, como la nostalgia, la reflexión ante la muerte o la vivencia subjetiva del tiempo. Una primera explicación para esta convivencia, en principio chocante, entre deshumanización y

³⁶⁷ Ortega y Gasset, *OO.CC.*, *op. cit.*, III, pág., 418.

temática sentimental nos viene de la mano de Roberta Johnson, para quien la adscripción de *Víspera* al proyecto deshumanizado se basa en un malentendido. Para ella, la cercanía profesional de Salinas, valoración que hace extensiva a Jarnés y a Rosa Chacel, así como la aparición de estas primeras novelas tan poco separadas en el tiempo del principal ensayo de Ortega sobre estética, *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela*, “has occasioned the unfortunate denomination of “dehumanized novel”, and the assumption that the works so designated are an embodiment of Ortega's aesthetic ideas”³⁶⁸.

Sin embargo, Johnson no opina que las novelitas en cuestión, y entre ellas *Víspera del gozo*, estén por ello al margen del poderoso influjo de la filosofía orteguiana; lo que piensa es que es otra sección de esta la que está operando sobre ellas, concretamente el persepectivismo. Así, según el juicio de Johnson, “Rather than following Ortega’s aesthetics of dehumanization in their fictions, Salinas, Chacel and Jarnés were exploring Ortega’s phenomenological epistemology of their interrelatedness of interior and exterior reality”³⁶⁹, lo cual coincide en gran medida con las conclusiones derivadas de este estudio. En otras palabras: lo que estaría proyectándose sobre estas obras no sería la *Deshumanización* de 1925, sino las *Meditaciones* de 1914 o *El tema de nuestro tiempo* de 1923, entre otros documentos orteguianos que van en la misma línea.

La dependencia de *Víspera del gozo* de los planteamientos filosóficos que menciona Johnson es indiscutible, pero no vamos a renunciar tan pronto a la posibilidad de reconciliar la obra con el ideario estético del que en principio nace. No olvidemos que esta colección de narraciones aparece en el cauce de expresión “oficial” de la novela deshumanizada, la *Revista de Occidente*, y no queremos suponer a la ligera que al fino lector que era Ortega le hicieron pasar este texto por lo que no era.

La clave puede estar en la explicación que ofrece Del Pino, para quien lo que ocupa el centro de atención en el relato saliniano es la relación del personaje con la realidad, no la realidad en sí, que queda postergada a un discreto segundo plano. Y a esta realidad postergada pertenecería el sentimiento amoroso del protagonista:

³⁶⁸ Jonhson, *op. cit.* pág. 173.

³⁶⁹ *Ibid.*, 174.

No es la crónica de los amores el propósito de la narración, sino el proceso artístico de la recreación de las vísperas. Con este procedimiento, y sin renunciar a la práctica deshumanizada, Salinas logra establecer un delicado equilibrio entre las teorías sobre la intrascendencia del arte nuevo y la presencia de lo humano³⁷⁰.

Un “delicado equilibrio” merced al cual el que fuera llamado “poeta del amor” de la generación del 27 se introduce de pronto, como a hurtadillas, en una colección de novela deshumanizada. Explica Del Pino cómo lo logra en función de lo que él llama, parafraseando a Ortega, el “principio de distancia”, según el cual el lector toma conciencia del carácter artístico, no mimético, de la obra de arte para a continuación sumirse en la forma interna de la novela (“principio de hermetismo”). Se trataría por tanto de una genial maniobra artística de Salinas gracias a la cual el contenido amoroso, encerrado en la obra, *desrealizado*, se pasa como de contrabando por la aduana de la deshumanización.

7.4.2 Pérez Firmat: Texto intrascendente y lectura intrascendente

Con anterioridad en el tiempo a la doctrina del “delicado equilibrio” que nos expone Del Pino, otro gran crítico, Pérez Firmat, nos ofrece una explicación a la sutil convivencia de lo humano con la vanguardia. Para él, los ingredientes de una novela tradicional, esto es, de contenido “humano”, están presentes (habría que entender que un tanto atrofiados), pero se espera del lector que se acerque al texto de una forma nueva. La propuesta de Firmat, a la sazón formulada al hilo de sus disquisiciones sobre “Mundo cerrado”, coincide bastante con lo expuesto por Antonio Candau a propósito de “Entrada en Sevilla”, aunque la propuesta de este último es a nuestro juicio más completa, ya que deja muy claro que, aunque se espera del lector que en un primer momento adopte unas expectativas tradicionales hacia el episodio, la magia del relato consiste precisamente en que esas expectativas queden defraudadas, requiriéndose finalmente por parte del lector una aproximación diferente.

Firmat, sin embargo, parece ver ambas lecturas como posibles en principio, aunque reconoce la superioridad de la segunda:

The fundamental difference between these two levels of analysis is that, in the first instance, the story appears to deal with questions of human concern, whereas, in the second, its subject is nothing other than the work's status as a fictional construct and its relationship to other such objects³⁷¹.

Firmat está postulando, en definitiva, la existencia de un abismo, a un lado del cual florece el arte nuevo, mientras que al otro lado queda aislada la parte indeseable, la humana, el lastre que impide que la novela se eleve a más altos vuelos. Sin embargo, nosotros estamos convencidos de que el verdadero interés de la obra subyace en la habilidad para incorporar gran cantidad de contenido humano -entiéndase amoroso, como postula Del Pino, la problemática entre “desire and frustration” como dice Firmat, o la lucha por someter el mundo exterior al entendimiento humano, como venimos postulando nosotros- en unas convenciones literarias del todo novedosas, que se caracterizan precisamente por presentarlas de forma distanciada y depurada de sentimentalismo, evitando el contagio emocional. Se cumpliría, de esta forma, uno de los postulados orteguianos emitidos a propósito de lo que el filósofo llama “realismo autóptico”, que respeta la posibilidad de que el contenido de la novela, por muy aislado y muy desrealizado que esté, sea en última instancia algo humano, ya que “lo importante no es lo que se ve, sino que se vea bien algo humano, lo que se quiera”³⁷².

7.4.3 Spires: La ventana y el jardín

Robert Spires aborda también la que sin duda se ha revelado como una de las cuestiones más interesantes del estudio de *Víspera del gozo*, y lo hace retomando el ejemplo de Ortega -también utilizado por Firmat- de la ventana y el jardín, según el cual “ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye a la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes³⁷³”. En otras palabras: el espectador que mira el mundo a través de un cristal debe elegir entre enfocar su órgano perceptivo hacia los objetos que hay al otro lado (en literatura los personajes, la trama,

³⁷⁰ José María del Pino, *Montajes y fragmentos*, op. cit. pág 104.

³⁷¹ Ibid., pág 74.

³⁷² Ortega y Gasset, *OO.CC.*, op. cit., III, pág. 392.

etc.), o hacia el cristal mismo (el lenguaje, la forma en que está escrito). Para Spires, Salinas ha roto esta dicotomía demostrando que se pueden presentar cristal y paisaje al mismo tiempo. Sin embargo, cuando concreta esta afirmación en el ejemplo que toma, “Mundo cerrado”, lo que en realidad se nos presenta no es el cristal a la vez que el paisaje, sino una mirada al cristal y otra al paisaje, de forma sucesiva:

While invention predominates in the first half, empirical reality imposes itself in the second half; aesthetics is privileged over plot and character at first, only to give way to the story of Andrés and Lady Gurney as the story approaches its end [...] Salinas demonstrates that it is possible to look both at the window and at the scene beyond it³⁷⁴.

Como creo haber mostrado de forma suficiente en estas páginas, lo que ocurre en *Víspera* no es una sucesión de arte nuevo y arte viejo, ni una doble posibilidad de lectura, sino que, paradójicamente, lo humano encuentra en el arte nuevo una eficaz forma de expresión, que alcanza y da cobijo a problemas filosóficos vinculados a la relación del hombre con el mundo que le rodea que no habían encontrado una expresión comparable en la literatura anterior.

7.4.4 Mundo y perspectiva: ¿Fuga de la realidad o conquista de la realidad?

Ya dijimos en la primera parte de nuestro estudio que el concepto de realidad que se desprende de la doctrina poética de Ortega resulta un tanto cambiante, como es de esperar en una personalidad viva y en evolución. Sin embargo, podemos encontrar una coincidencia muy alta entre la obra de Salinas y las formulaciones del filósofo en su etapa perspectivista, como explica Sofía Rotges Salas³⁷⁵ al hablar de la influencia de Ortega en el poeta. Sin embargo, y prescindiendo de etapas, a lo largo de nuestro sucinto

³⁷³ “Arte artístico” de *La deshumanización del arte*, op. cit., pág. 17.

³⁷⁴ Robert C. Spires, *Transparent simulacra Spanish Fiction (1902-1929)*, Missouri University Press, 1998, pág. 134-135.

³⁷⁵ Sofía Rotges Salas, *La crítica liberal: Pedro Salinas*, Barcelona, P.P.U., 1994.

recorrido por los planteamientos de Ortega, incluso en sus escritos de juventud hemos visto como denominador común una realidad esquiva, difícil de aprehender.

Varios relatos encajan, a nuestro modo de ver, con ese fragmentarismo y esa dependencia del punto de vista, como “Entrada en Sevilla” o “Aurora de verdad”. Sin embargo, a Salinas parece faltarle la resignación que se desprende de las palabras de Ortega de 1925: de todos los puntos de vista en que se descompone la realidad, solo el capricho puede hacernos decantar por uno u otro, para alcanzar “una noción de la realidad nada absoluta, pero, al menos, práctica y normativa de la realidad”. La novelita de Salinas es, precisamente, la lucha por la aprehensión de esa realidad absoluta y, como hemos visto en algún caso a lo largo de este estudio, incluso de su hallazgo.

José María del Pino ofrece una interesante reflexión acerca del valor del fragmentarismo no ya como una forma de entender la realidad, sino como un nuevo “medio” de recogerla de una forma incluso más ambiciosa que el realismo tradicional. La cita parece haberse escrito pensando en *Víspera*:

La renovación estriba en una particular y moderna forma de recrear el mundo en la novela. Se considera que, al no ser la realidad algo que pueda ser percibido y representado como un todo orgánico, la novela nueva tiene como tarea reflejar esa multiplicidad; al hacerlo, se constituirá en un realismo de nuevo cuño³⁷⁶.

Es decir: lo que Ortega veía como un inconveniente, Salinas (y según Del Pino la generalidad de la novela de vanguardia) lo convierte precisamente en la herramienta más útil para percibir el mundo y, si se recuerda un momento lo dicho durante el análisis de “Entrada en Sevilla”, incluso se convierte en un objetivo, ya que se desea aprehender el objeto precisamente en su multiplicidad y movimiento.

Podemos decir, sin embargo, que esa lucha por conquistar la realidad se compone de dos asaltos sucesivos: uno meramente perceptivo, a través del cual se intenta “cazar” una realidad múltiple y en movimiento, y otro conceptual, por el que se intenta superar la visión más externa del objeto percibido para alcanzar su “esencia”, ya sea en el caso de objetos materiales (Sevilla esencial) o de la amada (el alma de Livia Schubert). alguna expresión afín encontramos en *La deshumanización del arte*, como cuando Ortega se

refiere a la incapacidad del concepto para contener lo real, pero a nuestro juicio, la novela de Salinas tiene un reflejo más claro en las formulaciones poéticas del filósofo en 1927, es decir, posteriores a *Víspera*, donde se decía que el novelista era el que tenía la perspicacia de percibir los estratos más hondos de la realidad y copiarlos. Y parece que algo de eso hay en la novela, mucho más cercana al buceo en la realidad que a la “fuga genial” de esta.

Existe, por tanto, una fructífera simbiosis entre la novela de Salinas y el conjunto de la filosofía de Ortega y Gasset, aunque las conexiones con *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela* son menos interesantes que las establecidas con su discurso epistemológico e incluso metafísico, que hacia 1926 había alcanzado ya una expresión mucho más madura.

7.4.5 Un arte estanco

Lo que sí parece fuera de toda duda es que la preocupación por la realidad, en los términos que fueren, se ha desplazado del autor al personaje. Me explicaré: quien persigue una realidad profunda en la novela no es Salinas, sino Jorge, Claudio... o cualquiera que sea el nombre del protagonista de turno. Se podría objetar que estos personajes son el correlato del autor en la obra y que están “desentrañado” la realidad para él o para nosotros, es decir, que Salinas, transfigurado en Claudio, está intentando sacar a flote la esencia de Sevilla para nuestro disfrute y el suyo. Pero no es así. No es así porque la realidad pasa a un segundo plano, o incluso se nos hurta por completo y es precisamente la búsqueda lo que ocupa el centro del relato. Incluso, como en “Aurora de verdad” o, sobre todo, en “Volverla a ver”, cuando el objeto perseguido aparece y va a mostrarse en todo su esplendor, el relato súbitamente acaba. Lo fundamental en “Entrada” no son los datos descabalados que nos llegan sobre la ciudad, sino la lucha de Claudio por obtenerla. Probablemente nadie, salvo Jorge, podría hacer un retrato fiable de Aurora, ya que las notas que recibe el lector son del todo vagas. Incluso el amante que ha conseguido hacerse con el alma de Susana (¿cabe más alto grado de posesión de una

³⁷⁶ José María del Pino, *óp. cit.* pág 36.

realidad?) la conserva egoístamente para sí, sin participar de ella a los lectores. La conclusión coincidiría bastante con la inversión que registra Del Pino :

El método de subversión de la novela tradicional que emplea Salinas se asienta en una inversión. Lo que en el realismo era el centro, es desplazado aquí al margen. Los eventos que forman la historia se sitúan al principio y al final de los relatos. Cuando la distancia entre la conciencia subjetiva y el mundo objetivo se reduce al mínimo, Salinas cierra el texto³⁷⁷.

Definitivamente, esta no es una novela sobre la realidad, sino sobre la búsqueda de la realidad. El planteamiento orteguiano es , a nuestro juicio, respetado, aunque no al pie de la letra, pues lo que en realidad se está cumpliendo es otro de los dictados de la *deshumanización*: el arte estanco, aunque cambiando un poco los términos. Si este consistía en aislar al lector de la realidad “aprisionándolo en un horizonte imaginario”, el objetivo se ha conseguido, aunque de forma un poco diferente: la realidad queda encerrada *dentro* de la novela, ante los ojos de Jorge o de Claudio, y es lector quien queda fuera, contemplando la lidia entre hombre y mundo desde la barrera, sin participar del botín o la derrota.

8. “UN CONOCIDO POR CONOCER” (1921). PRIMER INTENTO DE SALINAS

Ofrecemos a continuación la transcripción íntegra y el comentario de “Un conocido por conocer”, relato saliniano concebido en principio como parte de la serie que hemos estudiado, pero finalmente no incluido por el autor en *Víspera del gozo*. Vio la luz en julio de 1921 en las páginas de la revista *Índice*, nº3, julio de 1921.

8.1. Transcripción

UN CONOCIDO POR CONOCER

¡EXCELENTE, silenciosa compañía me has hecho, buen desconocido! De tu brazo me llevaste todo el día por las más remotas regiones de mi vida pasada, y como no bastaba con eso, también me guiaste hasta

los más olvidados y aromosos rincones de ayer.

Te me apareciste, visto apenas, entrevisto, para borrarte en seguida, en el fondo de un coche que pasaba a gran velocidad. Yo te conocí inmediatamente. Es

³⁷⁷ José María del Pino, *óp. cit.* pág 104.

decir, yo pensé inmediatamente: «Esa cara me *suen*a.» Pero nada más luego, imposible colocar ese rostro —desesperadamente conocido y desconocido— sobre el de ninguna persona viva en mi vida, imposible el ajuste de la careta que vi otra vez —¿cuándo sería?—sobre la carne perecedera y el alma inmortal de un humano. Y así ya se estuvo conmigo, sin dejarme, este discretísimo y servicial amigo. Decía yo que me guió por muy distantes lugares de mi vida; y esto porque aquel rostro simpático me era una pena, y el verle sin destino ni nombre, a él, merecedor, sin duda, de muy noble asiento y apellido, me aguijó el deseo de colocarle en su debido lugar. Y le tomé del brazo —¿quién a quién?—y nos fuimos a aquel puerto soleado del Mediterráneo, y embocando una calle en cuesta que tiene por fondo el telón azul del mar (son las doce y ahora entra, limpio y recortado, el correo de Francia) penetrarnos en una tabaquería donde yo solía surtirme; diligente y silencioso, un mozo me ofrecía cajillas repletas de pitillos orientales y de tabacos madurados bajo el sol tropical, tan amable y casi tan importante en mi vida como el librero que después de tomar mis tres cincuenta me tiende la edición anotada de *La Divina Comedia*. Allí entré yo ilusoriamente para ver si *mi* rostro desconocido dejaba de serlo, al confrontarlo con el del garzón servicial. Pero no;

decididamente no era él. ¡A otra parte, buen amigo, a otra parte! ¿Será en la vieja Coimbra? Cuando ya se han acabado las clases en la Universidad, hora crepuscular, un estudiante desciende de la *Vía Latina* y va con su libro a sentarse en el miradero que está junto a la Biblioteca; yo le veo un rato absorto en la lectura, e indiscretamente me acerco a él, voy a sentarme en el mismo banco, atisbo el libro que le domina (Cuéntese que estamos ante uno de los paisajes más nítidos y penetrantes de la tierra, y que sólo puede atreverse a escribir en semejante página terrenal una mano tan firme e inspirada como la que guía por ella los plateados trazos del Mondego). El muchacho estudia un libro de economía. Y en los diez minutos que me quedé a su lado, ni uno solo apartó la vista de su lección. ¡Maravilloso dominio de disciplina, señorío perfecto de los sentidos que desdeñan la riqueza sensual que abandonadamente se les ofrece y dejan que la inteligencia reine, única señora, sobre la entera actividad corporal! ¿Es que viste el paisaje tanto que está ya dentro de ti y no necesitas abrir a él los ojos? ¿Es que jamás se te puso delante? No lo sé; lo que sí he sabido es que *mi* rostro desconocido tampoco era el tuyo, doncel lusitano, que tengo que volverme derrotado, con mi careta vacía. Por un rato descanso; me quedo con ella al lado, se me adormece el afán de averiguar su realidad del mundo,

y me entretengo en estudiar bien sus facciones, en dejar que me hablen con su apagada y clara expresión los ojos azules e inteligentes, la tez sonrosada y, sobre todo, una sonrisa de hombre delicado que acaso oculta un ánimo exquisito. Pero otra vez el demonio de las semejanzas me tienta, y allá volvemos a nuestra caminata: a los días de infancia (porque en esos días reinó siempre una niebla tan persistente y sutil que tras ella puede muy bien ocultarse, para ir saliendo oportunamente en años venideros, una legión de rostros vagos y desconocidos, como esos que hay en los fondos rembrantianos), a los años de Universidad (éramos muchos, todos nos conocíamos unos a otros, pero cabalmente por eso, nuestro curso llegó a adquirir una expresión única, colectiva, un rostro de todos, y acaso esa cara de hoy era la del compañero que se sentó día por día, durante tres años, a mi lado), a las tardes festivas, de grandes muchedumbres —carrera de caballos, partidos de foot-ball, revista militar (porque entonces, para no ahogarnos en ese vasto mar de cabezas humanas que ondula con tarda pereza, es menester asirse a un color, a un gesto, a un rostro, que nos sirva de punto de apoyo, y de confianza de que no se nos va a escapar *el hombre*, la cosa señera y cierta entre la turbia multitud); pero todo en vano. Tuve que volverme al hotel con mi caro amigo, con mi rostro sin destino; yo ya iba

un poco molesto, como ese comensal rezagado que va a pasar al comedor y no encuentra percha donde colgar su sombrero —todas están ya ocupadas— y no sabe qué hacer, si dejarle en el hall o subir al cuarto o entrar con él en el comedor; todo lo cual le azora y le turba. Compañía discreta, sí, muy grata, pero ya dilatada, amigo mío. Y lo peor es que me siguió durante la noche. No por las calles, no, sino arrebujaado en el embozo de mis sábanas, en mi propio lecho; porque mi imaginación se dedicó en sueños a la misma tarea que en vela, mas con una leve desviación; ya que aquellas facciones no se posaban en corporeidad de ningún ser vivo, ¿por qué no habrían de ser las de un ente imaginario, criatura de cincel, o de líneas, hechura de novelista o poeta? Y estuve soñando con menudas salas de museos provinciales holandeses, con la pompa del Salón Carré, con el gabinete cuyos balcones se entreabren para que el coleccionista nos muestre el más preciado retrato de su colección, con la monjita que nos guía por la iglesia conventual y nos dice: «Ese es», señalando la obra maestra encuadrada por un altarcillo barroco. Devaneo tan inútil como el de correr por entre libros, pues ni el héroe ruso, ni el mancebo alegre de Bocaccio querían encargarse de *mi* faz desconocida. Al despertar, ya me dolía un poco la cabeza. En voz alta dije: «Pues, señor, me preocupa

demasiado la dichosa cara.» Antes de salir almorcé; hice sonar el timbre, y el criado me trajo dos cosas: la bandeja con el desayuno en las manos serviciales, y *mi* rostro, la cara desconocida, puesta sobre los hombros serviciales. Me lo expliqué todo, porque no

llevaba más que dos días en el hotel, y ésta era la segunda vez que veía al camarero.

PEDRO SALINAS

(En *Índice*, nº 3, julio, 1921).

8.2. Comentario

“Quizá pudiera hallarse el punto de contacto entre Salinas y Proust [...] en cierta prosa publicada en *Índice* y no incorporada a *Víspera del gozo*: aquella que se titula “Un conocido por conocer”³⁷⁸.

Estas palabras de Melchor Fernández Almagro nos ponen sobre la pista de un primer relato concebido en principio como parte del conjunto de *Víspera del gozo* y finalmente no incluido por Salinas en el libro de 1926. “Un conocido por conocer” apareció en el número 3 de la revista *Índice*, en julio de 1921, mucho antes de las primeras apariciones de relatos sueltos que precedieron a *Víspera del gozo* entre 1923 y 1924 en la *Revista de Occidente*. Además, lo hace en una publicación totalmente ajena a la esfera de influencia orteguiana, ya que la revista se publica bajo el patrocinio cultural de Juan Ramón Jiménez. La existencia de este precedente de la obra que tratamos en fecha tan temprana es un dato más que apoya el postulado, defendido en nuestro estudio, de que no es posible partir de la idea de que *Víspera* fuese compuesta desde los presupuestos estéticos de *La deshumanización del arte* ni de *Ideas sobre la novela*, sino que más bien nuestra novelita fue leída, en primer lugar por Ortega pero también por la crítica de la época, desde dichos presupuestos.

El pequeño relato, cuya transcripción completa ofrecemos, es con justicia un prototipo desechado. Decididamente no se encuentra a la altura de los demás relatos que forman el conjunto definitivo en lo que se refiere a profundidad de la reflexión acerca de la lucha del hombre por someter psicológicamente la realidad, o sobre la vivencia

³⁷⁸ Melchor Fernández Almagro, “El maestro y poeta Pedro Salinas”, *Cosmópolis*, mayo de 1929.

subjetiva del tiempo que precede al encuentro con el placer. Nada tiene que envidiar, sin embargo, a sus hermanos en cuanto a estilo o construcción narrativa. “Un conocido por conocer” tiene, además, el valor de contener, en un estado más o menos embrionario, las líneas maestras del universo novelesco que encontraremos años más tarde construido en *Víspera del gozo*. Muchos de estos elementos, que a continuación pasamos a enumerar, están en cualquier caso aún desposeídos de las connotaciones y valores que cobrarán en la obra definitiva.

El primer punto de contacto con la novela que encontramos en el relato es la mínima anécdota: un protagonista, de posición social y costumbres equiparables en refinamiento y lujo a las de los hombres que pueblan los hoteles y mansiones de *Víspera*, atisba un rostro que le es familiar a través de la ventanilla de un automóvil en marcha. A partir de ese momento no descansará hasta recordar dónde ha visto un rostro semejante con anterioridad. Para lograrlo, recorrerá la ciudad fijándose en todas las caras que se encuentra y pasará revista mental a todas las que recuerda de la universidad, servicio militar, etc. Finalmente, el “propietario” de esa cara resulta ser el camarero del hotel.

Son, a su vez, abundantes las semejanzas de carácter material. Nada más empezar el relato nos cruzamos con un coche a gran velocidad, la cual es causa de una percepción deficiente. El tema se desarrollará por extenso y con muchas más implicaciones en “Entrada en Sevilla”, como sabemos; pero este protagonista ya comparte con Claudio un rasgo importante: el deseo vehemente por solucionar el problema de la realidad esquiva, a la que rastreará y acechará como un cazador infatigable hasta hacerse finalmente con ella al final del relato.

Como en los ejemplares más elaborados de *Víspera*, “Un conocido por conocer” contiene ya las tres realidades que estudiamos en “Aurora de verdad”, y que de algún modo recorren toda la novela: la presente, la evocada y la artística, esta última presentada también como cantera para el recuerdo. De hecho, se esboza en el relato una cierta tensión entre lo presente y la memoria, ya que es precisamente la difícil conciliación de lo visto con lo recordado lo que se constituye en motor del relato.

La presencia del ferrocarril procedente de Francia, los recuerdos de Coimbra y Holanda, el tabaco oriental, el hotel... nos van dibujando a su vez un ambiente que nos es

muy familiar. De nuevo estamos en una ciudad con universidad, como el Sarracín de “Cita de los tres”, y la innombrada ciudad del Mediterráneo podría ser la misma que aparece en “Aurora de verdad”. Tan solo una inquietante ausencia hace que el boceto se aleje de la composición definitiva: ni una sola mujer aparece en el relato. Incluso los lugares y circunstancias tanto de la realidad presente como de la recordada (partido de *foot-ball*, universidad, milicia...) parecen escogidos por ser eminentemente masculinos.

Sin embargo, pese al parentesco evidenciado por todas las semejanzas mencionadas, hay un rasgo importante que nos aparta de *Víspera*. No se ha logrado aún el distanciamiento que, como concluíamos al final de nuestro estudio, encerraba la lucha por la realiad y a la realidad misma dentro del cosmos hermético de la novela. En *Víspera del gozo* es muy infrecuente la primera persona, que aparece solo en “Livia Schubert, incompleta”, precisamente el relato en el que la posesión de la realiad es más absoluta. En cualquier caso, entre Salinas y Claudio, Andrés, Melchor... existe siempre la distancia de un nombre que separa la vida novelesca de la sospecha de lo autobiográfico. Es un límite que en este relato no se ha establecido todavía con la rotundidad que lo hará en el futuro.

CAPÍTULO IV

BENJAMÍN JARNÉS

1. UN FRUTO TARDÍO DE LA EDAD DE PLATA

Benjamín Jarnés Millán nace en Codo (Zaragoza)³⁷⁹ el 7 de octubre de 1888. Es el decimoséptimo de los veinte hermanos (trece de los cuales mueren a corta edad) habidos por Pedro Jarnés, campesino, sastre y sacristán. La humildad de su cuna contrasta con el origen burgués de casi todos los escritores con los que compartirá la vida cultural de los años veinte. A sus doce años, la única oportunidad real que tiene de recibir una formación es ingresar en el Seminario Metropolitano de Zaragoza, siguiendo los pasos de su hermano mayor, Pedro. Su estancia allí constituye el sustrato autobiográfico de *El convidado de papel*, novela muy crítica con un ambiente que el autor no abandonará hasta después de terminar su segundo año de Teología, es decir, muy poco antes de dar fin a sus estudios sacerdotales.

Con veintiún años encuentra trabajo como profesor particular de una familia del arrabal zaragozano, experiencia que vemos reflejada en *El profesor inútil*, y ese mismo año cumple su servicio militar en Barcelona. Al término del mismo, decide sustituir definitivamente la disciplina del Seminario por la del Ejército, al que permanecerá vinculado hasta su exilio y en el que alcanzará el grado de capitán. Compagina sus tareas administrativas en el Regimiento de Infantería Aragón nº 21 con sus estudios de magisterio como alumno libre y, en 1916, ya maestro, se casa con Gregoria Bergua

³⁷⁹ Tomamos casi todos los datos biográficos de la completísima cronología que aporta Juan Domínguez Lasiera en su *Ensayo de una bibliografía jarnesiana*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (IFC), 1988.

Alsatuegui. Al año siguiente, desde su destino militar en Jaca, inicia su publicaciones en periódicos aragoneses. En el semanario católico *El Pilar* aparecerá por entregas, a partir de 1923, su primera novela, *Mosén Pedro*, inspirada en la biografía de su propio hermano sacerdote. Su vida como militar aparece en cierta forma novelada en *Lo rojo y lo azul*.

En 1918 es destinado al cuerpo auxiliar de Intendencia en Larache, ocasión que aprovecha para darse a conocer en la prensa norteafricana. En 1920 vuelve a la península –tan solo un año antes del desastre de Annual- para instalarse en Madrid, concretamente en la Ronda de Atocha, escenario de uno de los episodios más interesantes de *El profesor inútil*, “Zoco y Bodegón”. Aún tardará cinco años en hacerse un hueco importante en la vida intelectual de la capital. En 1925, los fragmentos de *El profesor inútil* aparecidos en *Plural* llaman poderosamente la atención primero de Gómez de la Serna y, en seguida, de Fernando Vela y del propio Ortega. A partir de este momento, se convertirá en uno de los principales colaboradores de *Revista de Occidente* y en uno de los protagonistas de este interesante momento literario, al que hace sus principales aportaciones entre 1926 y 1929, cuando ya se encuentra cercano a los cuarenta. Ello lleva a algunos críticos a considerarle una especie de vocación tardía para las letras.

Como tantos otros intelectuales y artistas, recibió esperanzado la República de 1931, y siguió con disgusto su deriva hacia una radicalización política cada vez más violenta, que desemboca en la guerra civil. Tras el alzamiento, Jarnés se reincorpora al servicio activo en el Ejército republicano, dentro del cual desarrolla funciones administrativas y propagandísticas, hasta su exilio en 1939. Ni siquiera la contienda logra que se adscriba a partido o ideología alguna. “Completamente alejado de toda actividad política –declara al llegar a México- mi actuación en la guerra fue la de cualquier ciudadano fiel a las doctrinas republicanas. Durante toda ella permanecí trabajado en faenas de retaguardia meramente burocráticas”.

En México, su obra se engrosa con algunas novelas o relatos, como *La novia del viento* (1940) o *La venus dinámica* (1943), aunque su obra crítica queda un tanto estancada. En febrero de 1946, gravemente enfermo y desposeído de sus facultades mentales, regresa a España, donde muere el 10 de agosto de 1949.

2. TEXTOS PROGRAMÁTICOS

2.1 Una obra teórica en papel de periódico.

No faltan ocasiones en las que, al hablar del sustento teórico del arte nuevo, el nombre de Jarnés es pronunciado junto al de Ortega dando por supuesta una cierta equiparación o, al menos, la posibilidad de que las reflexiones de ambos resultan comparables; sin embargo, entre ambos autores existe una considerable distancia, tanto en lo referente a la profundidad de la reflexión – de mayor hondura filosófica en el caso de Ortega, más centrada en la actualidad literaria del momento en lo que se refiere a Jarnés- como, sobre todo, por la desigual influencia que ambas tuvieron en la formación de una nueva conciencia de escuela literaria.

Una lectura atenta nos lleva a reconocer que no tiene demasiado sentido el intento de establecer dicha comparación, en primer lugar por la dependencia ideológica que Jarnés mantiene respecto a Ortega, al que reconoce expresamente como maestro, y en segundo lugar, porque los seis libros que recogen el pensamiento teórico de Jarnés son mucho más una recopilación del enorme caudal de su prosa periodística, a menudo ramificado en diversos afluentes, que un verdadero intento de realizar una sistematización filosófica o poética. En otras palabras: el pensamiento teórico de Jarnés debe espigarse pacientemente en un campo primordialmente dedicado al cultivo de la crítica³⁸⁰.

Así pues, la *Obra crítica* del autor es la consecuencia y el testimonio de su presencia como crítico en las páginas de la prensa española de los años veinte y hasta 1936; presencia que llegó a ser importantísima tanto en cantidad como en calidad, y que supera ampliamente a la que mantuvieron otros autores de la nueva novela en general y del ámbito de *Nova novorum* en particular³⁸¹.

Tres son las etapas en las que divide Ródenas la actividad crítica y periodística de Jarnés. La primera de ellas, que ocupa desde 1917 a 1923, transcurre entre Aragón y

³⁸⁰ De hecho, el título bajo el que Domingo Ródenas de Moya edita el compendio de los textos no novelescos de Jarnés se titula precisamente *Obra Crítica*, Zaragoza, IFC, 2001. A esta edición corresponden todas las citas tomadas de sus libros *Ejercicios*, *Feria del Libro*, *Rúbricas*, *Cartas al Ebro* y *Ariel disperso*.

África, lugares que en la biografía del autor se corresponden con sus inconclusos estudios sacerdotales en el seminario de Zaragoza, y con su servicio como oficial de Intendencia en el Ejército. Una especie de prehistoria que palidece ante el período en verdad relevante, que arranca en 1923, tras la llegada del joven escritor a Madrid, aunque será 1925, precisamente el momento en que entra dentro de la órbita de Ortega, el año que marque un verdadero punto de inflexión. La tercera etapa vendría dada por los amargos años del exilio, que apenas aportan novedades respecto a lo ya firmado en años precedentes.

El primero de sus libros de corte crítico y ensayístico ve la luz en 1927, bajo el título *Ejercicios*, y que como decimos, no contiene nada que no hubiera sido ya previamente publicado en revistas como *Alfar*, de La Coruña, *Mediodía*, de Sevilla o *Mundo Ibérico*, de Barcelona. La temprana fecha en que aparece nos obliga a tomarlo como una formulación todavía muy provisional de su pensamiento estético aunque, precisamente por aparecer cuando el movimiento de la nueva novela está en pleno auge, es el que más posibilidades tiene de incidir sobre toda esta quinta de escritores. A grandes rasgos, el conjunto de artículos que forma el libro pretende prevenirnos contra los excesos del intelectualismo, que aparece en la literatura como una reacción exacerbada frente al “desmelenado” sentimentalismo del siglo XIX. “Hay quien, por huir de la fiebre, nos sirve el témpano”, concluye. El conjunto se remata rechazando el realismo mimético, considerado caduco, así como el abuso de la metáfora, que corre el riesgo de convertirse en un recurso manido.

En 1931 se publica *Rúbricas*, con el subtítulo de *Nuevos Ejercicios*, lo que en cierto modo implica una voluntad continuadora respecto al volumen anterior que no vamos a poner en duda, si bien es algo que difícilmente podríamos considerar al tratarse de una nueva recopilación de testimonios periodísticos de lo más variopinto, fechados en su gran mayoría entre 1925 y 1927. Este libro, al que Ródenas concede una importancia menor que al precedente, insiste sin embargo en lo que ya *Ejercicios* marcaba como una de las vigas maestras de su edificio teórico: el arte es un camino intermedio entre

³⁸¹ Ródenas de Moya, manejando datos de López Campillo, cuantifica en 89 los artículos del autor de *El profesor inútil* sólo en *Revista de Occidente*, entre 1925 y 1935. Antonio Espina, pese a ser colaborador fijo de la publicación, no supera el medio centenar.

pensamiento y vida. Es esta una idea que tendrá mucho desarrollo teórico por parte de Jarnés y que de momento podemos explicar como una reivindicación de lo vital, lo sensible, etc., en una época en la que la reacción al realismo decimonónico había abierto una falla entre la obra literaria y el mundo que rodea al escritor, al fin y al cabo fuente última de toda inspiración.

Coincidiendo con la feria del libro que tiene lugar en Madrid en abril de 1935, sale a la luz el volumen precisamente titulado *Feria del Libro*, el más estructurado de cuantos componen la obra teórica de Benjamín Jarnés, ya que se divide en diferentes “Mañanas” que agrupan artículos con algún tema en común. Así, la primera mañana está dedicada a los románticos alemanes; la segunda a autores contemporáneos (Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Gabriel Miró...); la tercera a la Historia... Lo que no impide que siga prevaleciendo un enfoque crítico, que obliga a abstraer las ideas generales a partir de juicios muy concretos referidos a obras y autores determinados.

Menor importancia de cara a este estudio tiene *Cita de ensueños* (1936), dedicado a reflexiones sobre el cine. Mucho más relevante es *Cartas al Ebro* (1940), publicado ya en México y que, pese a lo tardío de la fecha, es un libro imprescindible, por constituir un nuevo repaso a artículos ya publicados en prensa en la década de los veinte, a los que se suma la perspectiva del autor desde el exilio. Este juego se logra a través de un artificio literario: Jarnés está, en teoría, presentando estos artículos a un interlocutor ficticio, Carlota, precisamente un personaje extraído de *El profesor inútil*. Dicho artificio da lugar a veces a pequeñas glosas y comentarios que aportan al libro un tono nostálgico y melancólico, ya desde el arranque del volumen, donde el autor recomienda su libro “para conocer la Historia de una etapa efervescente de las letras españolas”. Cada vez más la literatura crítica de Jarnés se desvincula del devenir actual de las letras para escribirse desde la memoria. Poco de nuevo encontramos en *Ariel disperso* (1946), su último libro y a la vez el primero, ya que contiene testimonios críticos datados en 1924. Su obra acaba describiendo círculos alrededor de ese momento “efervescente” de las letras españolas.

Es precisamente la naturaleza helicoidal de la obra crítica jarnesiana lo hace que resulte de escaso interés un estudio cronológico, que con toda probabilidad arrojaría unos resultados bastante pobres y carentes de sentido ya que, como hemos visto, en el caso de

Jarnés los últimos textos son también los primeros. Es por eso por lo que preferimos plantear un análisis temático, que trate de reunir las páginas que sobre cuestiones análogas se hallen dispersas a lo largo y ancho de las obras mencionadas.

2.2 El donaire y la gracia

2.2.1 El buen libro, el mal libro

Feria del Libro (1935) aparece precedido por el prólogo “Leer para vivir”, en el que se pone de manifiesto con mucha claridad lo que Ródenas de Moya denomina el “enfoque docente” de la crítica jarnesiana:

El lector sin prejuicios, seguramente acogerá en su intimidad algunos buenos libros... Pero ¿quién señalará al lector el género mediocre o francamente malo? ¿Quién le encaminará hacia ese buen libro que ha de ensanchar su horizonte mental. El instinto³⁸², por muy sagaz que sea él, no basta (pág. 169).

Este enfoque docente se hace más palmario si cabe en *Cartas al Ebro*, donde el personaje de Carlota hace las veces de sujeto educando que permite al autor desplegar lecciones no exentas de cierto paternalismo nostálgico. Pero, junto a esto, la cita que acabamos de reproducir deja entrever lo que para Jarnés es un “buen libro”, concepto que se define en la misma línea docente que lo aleja del planteamiento de Ortega, en el que no se pretende enseñar a las masas sino, más bien, excluirlas del circuito de la comunicación literaria en beneficio de una élite que lo monopoliza. Más adelante veremos cómo el autor de *El profesor inútil* buscará muy a menudo conciliar su discurso con el del filósofo al que considera su maestro, esfuerzo que en algunas páginas alcanzará un tono de encendida defensa. Pero dejando a un lado la relación que pueda existir entre Jarnés y Ortega, lo cierto es que este enfoque crítico guarda mayor conexión con los textos ensayísticos de Pedro Salinas, a los que nos referimos en una parte anterior de este estudio, y en los que, tras reconocer que tan solo una minoría tiene acceso en principio al arte nuevo, explora en seguida las posibilidades de ampliar esa minoría.

³⁸² Resulta reveladora la mención al instinto como una cualidad, aunque insuficiente, positiva de cara reunir al lector con ese “buen libro”, y que interpretamos como un contrapunto al intelectualismo que impera en toda una corriente artística y crítica, presidida en cierta manera por Ortega y Gasset.

Los primeros compases de *Feria del Libro* profundizan en la definición de lo que es un “mal” libro frente al bueno. En primer lugar, el mal libro es el que “repite nuestras propias ideas”, o subraya “lugares comunes” de nuestra sensibilidad”. No nos hace reaccionar contra nada ni a favor de nadie, rasgo este que, sin embargo, le haría coincidir con el ideal de intrascendencia insistentemente defendido por Ortega. El mal libro es, además, de fácil lectura, “se entrega a la primera acometida”, mientras que el bueno se resiste “como una virgen montaraz”:

Lector que ante un libro obscuro cuya virginidad se te resiste lo abandonas refunfuñando y te lanzas a proseguir la fácil aventura, a repetir indefinidamente tus mismos placeres metales: eres lector perdido. Por no ser tenaz, por no intentar vencer la primera resistencia de un libro genial, te condenas a seguir del brazo del libro mediocre, del libro tan fácil como inútil³⁸³.

Defensa, por tanto, de la necesidad de que el lector participe y complete con su esfuerzo el acto creativo del novelista. Este juicio, que constituye a su vez un acto de fe en la existencia de un sector de lectores, incluso creciente, que pueden acceder a nuevos placeres estéticos, se encuentra equilibrado con el rechazo que muestra a la actitud de algunos representantes de las nuevas tendencias estética, los cuales, en un desmedido afán de apartarse de lo vulgar, caen en la dificultad gratuita. Es el arte que Jarnés identifica irónicamente con un iglú³⁸⁴ pues, al igual que sucede con la vivienda del esquimal, tiene una entrada estrecha por la cual el visitante sólo puede acceder arrastrándose. En este caso, es el novelista el que no ha hecho el esfuerzo requerido para acercarse al lector, y el feliz encuentro de nuevo deja de producirse:

El artista contemporáneo, cuando no intenta cerrar herméticamente a los demás el mundillo que acaba de inventar, deja en éste umbrales tan angostos, construye túneles tan difíciles de recorrer, que con frecuencia esos espacios maravillosos se quedan sin visitar. El público se aburre y se va. Cuando no los toma a risa, les otorga su desdén. No sabe ser espectador y abandona el ruedo.

³⁸³ Benjamín Jarnés, *Feria del Libro*, *op. cit.* pág. 174.

³⁸⁴ Encontramos la metáfora del arte-iglú en *Cartas al Ebro* (1940), en el artículo “Sobre el público, fechado en 1931. La misma metáfora aparece con anterioridad en la primera edición de *El profesor inútil* (1926), así como en la segunda (1934), sin que podamos descartar que aparezca en otros lugares. Es un ejemplo más de ese vuelo en círculos que describe la prosa teórica jarnesiana.

¿Por qué el artista no quiso retenerlo?³⁸⁵

Estamos ante uno de los binomios en equilibrio de los que se compone en gran medida la ideología estética de Jarnés. Las culpas del fracaso de la comunicación literaria se reparten con bastante equidad entre emisor y receptor. La soberbia de uno y la pereza del otro dejan a veces un espacio insalvable entre ambos que solo se puede cubrir mediante un acercamiento mutuo.

El buen libro se va perfilando como una especie de antídoto –quizá mejor, de terapia activa- contra todo aquello que en nuestro interior ha quedado anclado como inamovible, ya sea en lo ideológico, en lo estético, o en lo emocional. Pero resulta sorprendente ver cómo son precisamente los libros, la legión de anteriores lecturas que conforma nuestro universo cultural, lo que constituye la principal amenaza para el necesario dinamismo de nuestra vida interior, que debe estar en continua renovación y movimiento. Cada buen libro debe “arrojar muchos otros libros” de nuestro interior, romper las viejas perspectivas, librarnos de la propia carga libresca. “Nuestro cerebro – afirma- no es una estantería; nuestro cerebro es una central de comunicaciones con todos los cerebros de la tierra, pasados y presentes, y el libro, el buen libro, debe ser precisamente el hilo³⁸⁶.” Se precisa una revisión constante de ideas y de valores para evitar quedar petrificados.

Conviene aclarar que esta prevención contra los peligros de lo libresco acota de forma implícita el tipo de lector en que está pensando Jarnés. Debe tratarse forzosamente de un lector con un cierto bagaje cultural, por más que se trate de un acervo más o menos estancado. Este aspecto merece ser tenido en cuenta, pues constituye un matiz opuesto al talante universalista que adopta al hablar del pueblo, e incluso de la masa. Por una parte rechaza restringir su discurso a las élites; pero la propia naturaleza de las cuestiones abordadas acota forzosamente a un sector determinado del público: precisamente aquel que tiene algo que temer del exceso libresco.

Este aspecto de la teoría jarnesiana toma forma crítica al tratar de la novela de Ramón Gómez de la Serna, que se aborda en la “Mañana octava” de *Feria del Libro*. Por

³⁸⁵ Benjamín Jarnés, *Cartas al Ebro*, op. cit. pág. 403

lo visto, el inventor de la greguería tiene la capacidad de hacer que el mundo de referencias culturales del lector se tambalee: “Porque Ramón es un tirano: sujeta por las solapas al lector y lo zarandea y sacude hasta aligerarlo de todo peso muerto de biblioteca y ponerlo en condiciones de ascender -*ya peso pluma*- al mundo de sus novelas³⁸⁷.”

En este punto de nuestra recopilación, el discurso de Jarnés ha dejado claro que el abuso de lo libresco es un serio obstáculo en la consecución de ese “buen libro”. De detenerse aquí dicho discurso, habríamos alcanzado más o menos la misma cota que el común de la crítica de los veinte la cual, como vimos, tenía mucho más claro lo que la nueva novela no debía ser que lo que de hecho debería definirla. Sin embargo, tan solo unas líneas más abajo de la cita anterior, Jarnés da un paso más con estas palabras: “Muchas veces lo he escrito: lo difícil no es crear de la nada, sino de lo que nos rodea”.

No debió de resultar difícil que esta afirmación, considerada de forma un tanto aislada, pudiera ser malinterpretada por un mundo literario y crítico deseoso de dejar atrás el realismo mimético tradicional. Jarnés, consciente del peligro, marca en seguida las distancias entre Ramón y la estela galdosiana. En primer lugar, el relato de aquel surge de una selección inusitada de ese mundo que nos rodea. Así, de un elemento real como una mujer hermosa, Ramón no toma como referente la cara, sino “el garabato rosa de una mano que oprime un guante”. Es una apreciación en la que de algún modo está presente la influencia de Ortega, en cuya filosofía – y no solo en su apartado estético- tiene gran importancia el estudio de la atención, de la capacidad para acercarse al mundo desde un punto de vista diferente.

Pero la clave de este arte no reside solamente en la especial selección de la materia prima, sino de en la profunda transformación artística a que se somete esta. Así, desilusiona de antemano Jarnés a quienes pretendan buscar en las novelas de Ramón una cierta copia de la vida, porque en sus obras “ha sufrido nuestra vida tales manipulaciones que ya nadie puede conocerla³⁸⁸”. Estamos descubriendo en Ramón al pionero de una nueva novela que nos presenta una realidad desmontada y vuelta a montar desde presupuestos artísticos, y probablemente más cercana al modelo de la “fuga genial”

³⁸⁶ *Feria del Libro*, op. cit, pág. 176.

³⁸⁷ *Ibid.*, pág. 284.

de la realidad, pues esta queda, al parecer, mucho más irreconocible de lo que quedará en las novelas de Salinas, Jarnés y los *Nova novorum* en general³⁸⁹.

El rechazo de lo libresco frente a lo vital en el origen del arte se plantea de nuevo en *Feria* en términos igualmente vehementes, precisamente al hilo de una disertación acerca del receptor literario que los nuevos autores tienen en la cabeza al proyectar sus novelas. “Porque una obra para escritores se puede proyectar desde una biblioteca y con pleno desconocimiento del resto del mundo; pero una obra para el público solo puede ser realizada desde esa cosa hirviente y polimorfa que es la vida³⁹⁰”.

La cita coincide con el planteamiento de *El profesor inútil*, obra en la que la erudición del protagonista se muestra ineficaz a la hora de enfrentarse a una vida palpitante e imprevisible. Desde el punto de vista teórico estamos probablemente ante el postulado que más nos aleja de la senda orteguiana, o al menos de *La deshumanización del arte*, donde se defiende una postura artística mucho más alejada de la vida y del mundo que rodea al artista, al que se considera únicamente como el término “a quo” de la fuga. Una fuga de la realidad que, como vemos, no es compartida sino con muchos matices por el novelista más prolífico de la tendencia literaria que, en principio, debería constituir su realización.

La creciente falla que vemos abierta entre Jarnés y la concepción más aséptica del arte se abre un poco más en “Leer para vivir”, que sirve de prefacio a *Feria del Libro*, y según el cual “el buen libro sólo es tal cuando él y su autor son la misma cosa”. Para un lector de 1926, o incluso de la actualidad, no sería difícil asociar este postulado a la novela lírica, género al que, como vemos en el epígrafe correspondiente, adscribió la novela de Jarnés una primera generación de críticos. La cuestión vuelve a abordarse en la “Mañana octava”, a la que ya nos hemos referido por ser la que aborda el tema de la novela ramoniana. En el epígrafe número 52, bajo el sugerente título “Calidoscopio humano”, se ofrece una afirmación muy interesante de cara a interpretar las palabras de

388 *Ibid.*, pág. 284.

389 Y, sin embargo, en apartados anteriores vimos cómo el prototipo ramoniano es postergado por Ortega en beneficio de obras como *Víspera*, más cercanos a la morosidad francesa de Proust o Guiradoux, lo que de algún modo nos sugiere que el talante antirrealista de Ortega es más sutil de lo que parece al leer las páginas de *La deshumanización del arte*.

390 Benjamín Jarnés, *Feria del Libro*, *op. cit.* pág. 185.

“Leer para vivir”, según la cual, toda la obra de “este excepcional autor es una imagen – prodigiosamente multiplicada- de sí mismo, pero la variedad de los espejos nos ofrece cada día perfiles inesperados de esa fisonomía inagotable³⁹¹”.

Espejos múltiples, perfiles diversos... decididamente ahora sí está hablando Jarnés en el idioma de la década. Son palabras que por otra parte le reconcilian también con Ortega, aunque de nuevo sea más a través de la doctrina del punto de vista que de *La deshumanización del arte*, con la que sigue sin embargo teniendo en común el aspecto de la transformación de la realidad, si bien esta realidad cobra una importancia de la que carecía en el esquema trazado por el filósofo.

Y al mismo tiempo, se añade un aspecto al que el trazado de Ortega era ajeno e incluso opuesto: la obra de arte es, además de una visión del mundo, una imagen del propio autor, si bien desde unos presupuestos de los que la lírica tradicional no participa. Una renovación literaria, por tanto, en la que hombre y mundo recuperan un papel que anteriores formulaciones les habían negado.

2.2.2 La “graciosa desnudez”

Nuevamente es “Leer para vivir” el punto de partida de nuestro recorrido, pues es ahí donde encontramos un concepto que, aunque de definición un tanto escurridiza, constituye la piedra angular sobre la que se levanta este edificio teórico: la gracia.

La gracia, es en primer lugar, una cualidad artística que no todos perciben. De hecho, suele pasar desapercibida a los ojos de la crítica más burda, la que ejercen aquellos hombres a los que Jarnés llama con desprecio “acomodadores”, ya que asumen como tarea colocar a autores y obras en primera o segunda fila en función de su más que discutible criterio. Sin embargo, entre las obras denostadas por esta crítica se encuentra a menudo justo aquella que “ha entablado conversación con el público”:

El crítico ignora que ha tropezado con la gracia, con la médula de una personalidad. La razón es ingeniosa, lo explica todo, excepto lo esencial y más precioso: el brinco a la vida aparte, la última diferencia por la cual el libro resulta ser uno y único. Y he aquí una gran faena de la gracia: dar forma a ese brinco, enlazar la razón con esas turbias regiones donde suelen nadar a su capricho los gnomos y los genios; llevar

³⁹¹ Ibid., pág. 281.

ágilmente la batuta de ese formidable trío donde cantan -celosas siempre unas de otras- las facultades del hombre, todo cuanto en él es energía, vitalidad³⁹².

El primer aspecto que llama nuestra atención al leer estas palabras es el papel que se atribuye al público, cuya aceptación de la obra parece constituir el principal criterio para constatar la existencia de la gracia. Ello no deja de ser llamativo si lo ponemos en contraste con el tratamiento que recibe el público en el conjunto de la obra de Ortega, tan a menudo rebajado al rango de “masa”. No hay que olvidar, por otra parte, que si tomáramos la aceptación por parte del público como criterio último, los datos editoriales que manejábamos al comienzo de este estudio encumbrarían al realismo tradicional y a la novela sicalíptica o pornográfica a verdaderos paradigmas de la gracia, conclusión con la que no creemos que Jarnés estuviera de acuerdo. Ciertamente es también que el concepto de gracia aún tendrá que ser matizado y retocado en páginas posteriores.

Menos problemas presenta dicho concepto desde el punto de vista de la génesis literaria, en la que el raciocinio, cualidad a la que se reconoce una gran importancia, necesita de este último impulso para dar el salto maravilloso hacia el arte. Es un ejemplo más de cómo la formulación crítica de Jarnés es, casi siempre, la búsqueda de un equilibrio entre elementos dispares.

El concepto de gracia se perfila un poco más en otros lugares, aunque siempre aparecerá un tanto difuminado. En la “Mañana sexta” de la *Feria*, contrapone la “prosa rumbosa” de una parte de nuestra tradición literaria a la “graciosa desnudez del cuerpo o de la idea”. El concepto de gracia se desdobra ahora en dos ideas afines que se desarrollan en torno al elemento recién incorporado, la desnudez.

La primera de ellas es, como cabía esperar, la exigencia de despojar al texto de ropajes verbales³⁹³, operación a la que se muestran reacios, claro está, aquellos escritores que disponen de “un buen guardarropa sastreril o retórico³⁹⁴”. A este *strip-tease*

³⁹² Benjamín Jarnés, *Feria del Libro*, *op. cit.* pág. 170. El “formidable trío” al que se alude aparece más detallado en la “Mañana octava” (*op. cit.* pág. 295), donde se habla de los tres idiomas, el de la razón, el del sentimiento y el del instinto. Un poco más abajo se identifica esta tríada jarnesiana con tres cofres, que contienen los ingredientes que, en armónico equilibrio, conforman la obra de arte.

³⁹³ Resulta muy difícil no pensar en el ideal de poseía pura establecido, entre otros, por Juan Ramón Jiménez.

³⁹⁴ Benjamín Jarnés, *Feria del Libro*, *op. cit.* pág. 251.

estilístico parece asociarse, por otra parte, un cierto descuido de las formas, aspecto en que se aleja Jarnés de los cultivadores de la poesía pura. La gracia no implica un arte dominado por una técnica perfeccionista, sino que más bien “el garbo y el donaire crean un estilo vivo, el solo estilo que hoy podemos soportar. Nunca faltó entre los escritores de ayer, pero era preferido el estilo mecánico: que el período pudiera desmontarse, como un reloj, por el obrero de la sintaxis³⁹⁵”.

Hay un franco deseo de romper las limitaciones de la perfección, que se cierne sobre el artista como una cárcel. En este punto, las frases de Jarnés se vuelven un tanto simbólicas, pero no por ello menos claras. El prosista actual es más “nervioso”, “sabe romper a tiempo el compás”, pues prefiere el aparente desorden del contrapunto y la fuga, escapa del “solemne cortejo” y entra en un bar a “inyectarse inquietud”. Sólo puede llamarse equilibrado el escritor “que esté siempre dispuesto a romper todo equilibrio”, para iniciar un camino cuyos pasos no están “preestablecidos en ninguna guía”.

Con estas palabras, relativiza Jarnés los valores del virtuosismo verbal y la perfección técnica; pero no debemos confundir esa actitud con una defensa del descuido o la chapuza literaria. Así, “la buena prosa actual es, como siempre, una rica, una costosa arquitectura; pero hoy no resiste –no debe resistir- esas relucientes bolas, con su cruz o su media luna, que rematan el artefacto³⁹⁶”.

Es decir, la nueva arquitectura no debe transmitir la sensación de ser algo concienzudamente planificado y ejecutado en función de un estilo, sino que debe transmitir una sensación de desequilibrio, de desorden, por más que ese resultado sea en realidad fruto de una ardua tarea creativa.

Aunque estas consideraciones son emitidas durante una discusión sobre el estilo, con alusiones muy concretas a la sintaxis, en relación a nuestro posterior estudio de *El profesor inútil* cobran una lectura más amplia. “El río fiel”, último de los episodios que conforman la obra, constituye una defensa explícita de la novela sin principio ni final, sin un apoteósico desenlace envuelto en “fuego de artificio”. El relato novelesco, por el contrario, debe ser una especie de cala en la vida de los personajes que tiene, por fuerza,

³⁹⁵ *Ibid.*, pág. 252.

³⁹⁶ *Ibid.*, pág. 252.

que comenzar “in medias res”, y cuyo final no viene dado tanto por un gran acontecimiento o un cambio sustancial en la situación de los personaje cuanto por la simple voluntad del narrador de poner fin al relato. Este se asemeja más a un tramo de un río que discurre que al edificio rematado por una bola del ejemplo ofrecido en *Feria del Libro*.

La “Mañana penúltima” de este supuesto paseo por la feria del libro de 1935 nos lleva hasta una definición del buen novelista que, de forma bastante coherente con el perfil crítico que va dibujando el autor, aparece bajo el epígrafe “Vida en erupción”. En él se explica cómo la capacidad del buen novelista “dependió siempre” de dos cualidades básicas: “la receptividad y el don de expresar”. Nuevamente un lenguaje que, en una primera lectura, parece acercarnos al viejo mundo de la literatura mimética, posibilidad que es rápidamente disipada por el autor:

Esa receptividad, al mismo tiempo cámara obscura y caja de resonancia, donde cualquier paisaje o vibración de fuera adquieren dimensiones y tensiones insospechadas; esa capacidad de devolver al mundo su propia incoherencia, su ardiente barroquismo vital, ya sujeto a leyes, es lo que siempre³⁹⁷ distinguió al gran novelista, cuya grandeza se mide por su virtud poética, por su calidad de “traductor” del mundo común -acaso trivial- al mundo de excepción, al mundo artístico.

El novelista deja de ser un mero transcriptor del mundo al papel para convertirse en un traductor, en alguien que lo vierte aun idioma mucho más excelso. Pero lo que define a ese mundo de excepción, o artístico, surgido de la transformación artística, no es el carácter idealizado o un concienzudo preciosismo técnico y formal, elementos que hemos descartado un poco más arriba. La palabra clave parece ser “leyes”; puesto que el universo artístico se distingue del cotidiano en que está “sujeto a leyes³⁹⁸”.

³⁹⁷ Benjamín Jarnés, *Feria del Libro*, op. cit. pág. 312. Nos parece importante el uso del adverbio “siempre”, que aparece por segunda vez en la definición del buen novelista. Jarnés no parece ver en la novela que revoluciona la década tanto el amanecer de una nueva era, cuanto una continuidad con aquellos nombres de la tradición que han conseguido una comunicación eterna e intemporal con el lector. En ello se aparta de Ortega, quien en el inicio de *La deshumanización del arte* sí parece convencido de estar ante un acontecimiento artístico completamente nuevo que, por otra parte, se define justamente por su alejamiento del público.

³⁹⁸ *El profesor inútil* nos ofrecerá un planteamiento muy parecido, aunque presentado en términos literarios, en el episodio “Zoco y bodegón”.

Las palabras de Jarnés vienen a sustentar un postulado que, si se recuerda, nos viene acompañando desde las primeras páginas de este trabajo: a cualquier forma de representación artística de la realidad subyace un juicio acerca de la naturaleza y propiedades de esa realidad. De igual modo que los escritores del XIX parten de la premisa de que el mundo es susceptible de ser narrado y descrito a través de la observación –frente al planteamiento romántico que encontramos, por ejemplo, en Bécquer, que parte de la inefabilidad del mundo- , un sector de los escritores de esta década toma como punto de partida la impresión de que la vida es caótica, y de que el arte debe devolver parte de esta incoherencia. A este planteamiento añade Jarnés la necesidad de que el arte aporte a lo real un principio de organización, imprescindible para su interpretación, y que este principio sea precisamente el arte novelesco.

Enn este esfuerzo, elige Jarnés herramientas a menudo denostadas por una generación artística y crítica deseosa de dejar atrás los excesos románticos. No es la técnica ni lo cerebral lo que posibilita la traducción artística; se habla más bien de “resonancia”, de “vibración”, de “virtud poética”. Y, por encima de todo, el entusiasmo por la vida, que atraviesa toda la obra de Jarnés, tanto la crítica como la novelesca.

El concepto de gracia no es objeto de mayor desarrollo en la obra teórica de Jarnés, lo que no impide que Domingo Ródenas lo considere como nuclear dentro del desarrollo de su pensamiento. Aparte de estas consideraciones generales, el perfil del buen novelista se completa aquí y allá con algunas otras pinceladas como, por ejemplo, el rechazo del sentimentalismo desmelenado heredero del XIX, rechazo que el autor hace extensivo al mismo Bécquer, al que parodia cruelmente en el epígrafe XXII de sus *Ejercicios*. Sin embargo, unas páginas más adelante, en el XXXVIII, se vuelve también contra el tipo de artista que, “por huir de la fiebre, nos sirve el ténpano³⁹⁹“. De la misma manera, medita en sus *Ejercicios* sobre lo que señala como dos grandes pecados de la nueva camada artística: el lenguaje críptico “de la cábala y el símbolo, refugios del cerebro estéril⁴⁰⁰“, y el abuso del lenguaje metafórico, poblado de imágenes de las cuales

³⁹⁹ *Ejercicios*, op. cit., pág. 83.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, pág. 66.

“ya hay abiertos al público bazares enormes⁴⁰¹”, con lo que parece querer contrarrestar un peso a su juicio desmedido de lo metafórico en el arte nuevo. Es posible que, tomando como referencia la definición de Ortega como “álgebra superior de las metáforas”, toda una generación de artistas tomara como fórmula y receta del nuevo arte la profusión de imágenes, incurriendo en un abuso contra el que Jarnés está aquí reaccionando.

En cualquier caso, estas dos últimas notas completan un equilibrado perfil crítico, que se aleja de radicalismos, y en el que la denuncia de un exceso en un sentido suele ir contrapesada con otra que previene contra el extremo opuesto. Y, por encima de todo, la búsqueda de ese buen libro que nos libere de la inmovilidad interior, y en el que se busca una forma que reconcilie el empuje de lo vital con las leyes y la armonía de lo artístico.

2.3 Jarnés, discípulo de Ortega

No son raras a lo largo del conjunto de la obra crítica y ensayística de Jarnés las palabras de elogio y defensa de Ortega. Ya nos hemos referido, por otra parte, a la importancia que tiene para el novelista y crítico recién llegado a Madrid, procedente del Ejército de África, el encuentro con el pensador madrileño de cara a su promoción dentro del mundo intelectual de la década, y cómo el autor de *El profesor inútil* deja a su vez una profunda huella en las páginas de la *Revista de Occidente* a través de un elevadísimo número de artículos. No queremos con ello sugerir que la devoción por Ortega que manifiesta Jarnés estuviera motivada por algún tipo de deuda o agradecimiento personal. En primer lugar, porque a nuestro crítico no le faltan otras tribunas periodísticas igualmente prestigiosas desde las que tomar la palabra, y en segundo lugar, porque el beneficio obtenido por el Ortega editor de la relación con tan prolífico autor debió de ser también considerable.

De lo que no cabe duda es de que el pensamiento filosófico orteguiano es una referencia constante en las reflexiones de Jarnés, y no solo en las páginas en las que su nombre se pronuncia abiertamente. Ahora bien, no es menos cierto que la postura de Jarnés hacia Ortega dista mucho de ser la de una aceptación total e irreflexiva de los postulados filosóficos del maestro, sino que conlleva una concienzuda labor de

⁴⁰¹ *Ibid.*, pág. 64.

matización y reflexión crítica. Para quien llegase a conocer a Ortega a través de las referencias de su “discípulo”, el resultado sería una imagen mucho más moderada y más cercana a la praxis literaria en algunas cuestiones, mientras que en otros casos se llega incluso a la respetuosa discrepancia o, más bien, a una interpretación totalmente libre y un tanto heterodoxa del texto orteguiano.

2.3.1 Jarnés, discípulo fiel

El objetivo de este apartado es hacer un recorrido por las páginas de la obra crítica de Jarnés en la que la coincidencia ideológica con Ortega es más estrecha, sin que ello venga a significar una completa falta de originalidad por parte del novelista, que no pierde nunca la oportunidad de imprimir su propia huella a los conceptos del maestro.

2.3.1.1 La razón, muy humana

Hemos querido agrupar también bajo este epígrafe los textos en los que se realiza una defensa del intelecto o de la racionalidad, y que al mismo tiempo se esfuerzan por resaltar el carácter plenamente humano de estas facultades. Se trata de un claro intento por defenderlas de los ataques procedentes de trinchera opuesta a la novela nueva, a la que tachan entre otras cosas de fría e inhumana. Encontramos un testimonio interesante en la “Mañana octava” de *Feria del Libro*:

No faltan hoy quienes exalten la regiones infrahumanas sobre todas las cosas. Para ellos, la razón es inhumana, lo humano es la zona oscura... Creemos que un buen hígado u otro órgano robusto puede tenerlos asimismo un camello; en cambio, de un cerebro bien construido sólo puede disfrutar un hombre. Lo humano por excelencia es la razón. Sólo la inteligencia puede ser considerada como “muy humana” [...] Estamos en *pie de guerra* frente a los defensores –en las letras– del elemento infrahumano⁴⁰².

Y aún refuerza Jarnés su defensa de lo racional argumentando que hasta un perro bien entrenado podría escribir “novelas pasionales”, lo cual define muy bien el blanco de toda esta andanada dialéctica.

⁴⁰² Benjamín Jarnés, *Feria del Libro*, op. cit. pág. 289-290.

Como quiera que sea, la valoración del trabajo intelectual que hace como ensayista tiene su correlato en la obra del crítico, donde tiene ocasión de aplicar su pensamiento a obras concretas. Esta vez es en *Rúbricas* donde hallamos un elogio de artistas como Góngora y Strawinsky, los cuales coinciden en sustentar su arte “en la clara inteligencia”. El artículo, en el que se reconoce el tono elogioso de un 1927 muy reciente, eleva al sevillano a ejemplo de un arte que “no apela al fuego fatuo de la azulada fantasía, ni a la llama oscilante de la pasión, sino a la perenne luz de la tranquila inteligencia⁴⁰³”.

2.3.1.2 El argumento, primera piedra

Otra idea que aparece muy bien defendida en la crítica jarnesiana es la de la pérdida de importancia del argumento en la narrativa europea de la época. La cuestión se aborda con el estudio de las novelas de Guiradoux⁴⁰⁴. En la obra del novelista galo, el argumento tiene un papel comparable al de la primera piedra de un edificio, posteriormente oculta tras una deslumbrante arquitectura.

2.3.1.3 Literatura y política. Colectividad e individuo

Uno de los aspectos en los que la cercanía con Ortega se vuelve más estrecha es aquel que atañe a la utilidad del arte o, mejor dicho, a su falta de utilidad. Ello encaja con la postura que mantiene Jarnés respecto a la implicación política de la obra literaria. Podemos comprobarlo en la entrevista que le hace la *Gaceta Literaria*⁴⁰⁵ junto a otros personajes tan cercanos a la experiencia de *Nova novorum* como Ramón Gómez de la Serna o Antonio Espina. Mientras este último califica de “memo” al literato que se sustrae de la política, el autor de *Paula y Paulita* suscribe una opinión mucho más

⁴⁰³ Benjamín Jarnés, *Rúbricas*, op. cit., pág. 129. Aún podríamos recuperar algún texto más de reivindicación de lo racional. Es el caso de la “Mañana penúltima” de *Feria del Libro* donde, bajo el título “Poesía novelesca”, se ataca, aunque con menos dureza, a los críticos que excluyen de la especie humana a los personajes que han adquirido “la funesta manía de pensar”. En cualquier caso, parece claro que el título que dio Ortega a su librito de 1925 planea sobre toda esta polémica.

⁴⁰⁴ Pese a que extraemos el artículo de *Feria del Libro* (1935), Domingo Ródenas, editor del volumen *Obra crítica*, nos advierte que los artículos referentes a Guiradoux aparecieron publicados en la revista *Alfar*, de La Coruña, ya en 1924, fecha en la que *La deshumanización del arte* no ha aparecido aún editada como libro. Ello da a la coincidencia entre los juicios de Jarnés y Ortega una simultaneidad en el tiempo que contradice la relación discípulo-maestro.

⁴⁰⁵ Publicada el 15 de septiembre de 1927.

compleja a la vez que más moderada. Invirtiendo los términos de la cuestión, contesta Jarnés que son los políticos los que deben prestar atención a los artistas, quienes, en definitiva, “han de fijar el estilo de una nación”, a la vez que desempeñan el papel de censores de los hombres de estado. No es una respuesta que desvincule al artista de un cierto compromiso con el mundo, pero tampoco aprueba que el escritor se adscriba a unas determinadas siglas.

Vuelve Jarnés sobre el tema en “Leer para vivir”, el prefacio a *Feria del Libro* que ya hemos mencionado en varias ocasiones. Acude para ello una vez más a un esquema narrativo, una especie de parábola en la que un diputado va elevando su discurso hasta el punto de invadir “el piso de arriba”, es decir, lo artístico, momento justo en que dicho discurso pierde su utilidad política. “Su discurso deja de ser útil –su utilidad es otra, nada tiene que ver con el problema debatido-. *Se ha convertido en espectáculo*⁴⁰⁶”. No es posible, al parecer, un espécimen híbrido en que ambas naturalezas –la práctica y la artística- convivan. En el mismo instante en que el texto adquiere naturaleza artística, su utilidad política se desvanece con la misma inexorable celeridad con que un fluido desplaza a otro en la Física.

La concepción del arte como una actividad inútil, nacida al margen de todo resultado práctico, está para Ortega ligada a la intrascendencia, entendida como la falta de una influencia efectiva sobre la vida del receptor ya sea en lo ideológico, en lo emocional o en cualquier otro ámbito humano. Ello abarca, por supuesto, la toma de partido explícita en cuestiones de índole social o política. Es precisamente esta la actitud que Jarnés alaba en autores como Proust, Guiradoux y, de forma especial, en Dostoievsky.

La referencia a este último autor la encontramos en la “Mañana penúltima” de *Feria*. Comenta Jarnés cómo, a su juicio, el profundo conocimiento de la sensibilidad individual humana –cualidad que atribuye al autor ruso- suele estar reñido con la arquitectura de sistemas, es decir, con el planteamiento y resolución del problema

⁴⁰⁶ *Feria del Libro*, op. cit. pág. 180. La cita permite entender mejor el uso de esa palabra en “Mañana de vacación”, uno de los episodios de *El profesor inútil*. En él, el protagonista, libre de sus obligaciones docentes, puede entregarse a ser “el espectáculo de sí mismo”, expresión que ahora vemos relacionada

colectivo. Y apunta que, precisamente cuando intenta teorizar en esos términos, produce un libro menor como *Diario de un escritor*, en oposición al conjunto de “almas geniales” que pueblan las páginas de *El idiota*, las cuales “aun cuando creen teorizar, no hacen sino vivir intensamente⁴⁰⁷”. El mismo juicio reaparece en dos artículos⁴⁰⁸ aparecidos en *Gaceta Literaria* en 1927, con motivo de la publicación en España de dos obras del autor ruso quien, para Jarnés, “no es nada parecido a un maestro”, ya que en su obra “no se enarbolan teorías”. El primero de los artículos contrapone, además, el arte de Dostoievsky al de los “actuales novelistas rusos, tan amantes del héroe masa, del alma colectiva”.

Parece claro que, para Jarnés, el “espectáculo”, es decir, lo “intrascendente” y por tanto artístico, está estrechamente ligado a lo individual. Este aspecto se desarrolla en lo escrito a propósito de la novela *Canguro*, de David Herbert Lawrence:

El arte vive de lo concreto [...]; el arte vive de este o aquel hombre, de esta o aquella cosa, no de este ni de ningún concepto. El arte pasado por la filosofía es un arte sofístico, mistificado. Los hombres y las cosas, en arte, no pueden tomarse como ejemplos para justificar o explicar teorías⁴⁰⁹.

Huye Jarnés, como vemos, tanto del héroe colectivo propio de la novela marxista como del caso representativo, recurso este, por cierto, nada raro en la novela realista del XIX, con sus Vetustas y sus Ficóbrigas donde se plasmaban con alcance universal o, cuando menos, nacional, los principios políticos con los que el autor se encontraba más identificado. Lo representativo y lo colectivo son elementos que irán ganando terreno a medida que la nueva novela se va viendo superada por el auge de una prosa cada vez más comprometida y politizada y, por tanto –al menos desde la perspectiva de Jarnés y de Ortega- menos artística.

con la adopción de una actitud improductiva desde un punto de vista práctico, condición previa para la existencia del arte.

⁴⁰⁷ “Consideración de Dostoievsky”, *Feria del Libro*, pág. 300.

⁴⁰⁸ “La novela del prado Zinkino”, dedicada a *Los tejones* apareció el 15 de enero, y “Leyendo *El idiota* vio la luz el 15 de abril. Ninguno de los dos artículos está recogido en *Obra crítica*.

⁴⁰⁹ *Feria del Libro*, pág. 319. La misma idea reaparece en “La lupa de Jules Renard” (“Mañana octava”, pág. 309), donde se explica que para Proust, Walter y el propio Renard, al que cita, “el arte es el conocimiento de lo concreto”. Y, prosigue Jarnés, “Es hundirse en fenómenos, en trances vitales, y hacer

Dentro del planteamiento teórico de este último, la intrascendencia está fuertemente ligada al hermetismo, cualidad del arte por la cual los sentimientos, conflictos, etc. que tienen lugar dentro de la obra quedan aislados sin afectar al receptor más que de forma “secundaria”. Aunque no se puede decir que Jarnés reflexione sobre el tema de forma profunda, sí encontramos a lo largo de su obra críticas resonancias de una terminología afín. Así sucede en “Calidoscopio humano”, cuando se refiere a los libros de Gómez de la Serna como “agrupaciones de orbes diminutos”⁴¹⁰, en los que se entra merced a la magia del arte y de los que se sale un poco desconcertado: “Cuando se sale de uno de esos pedazos de mundo capturados dentro de una novela de Ramón nos encontramos perplejos”⁴¹¹.

La existencia de este mundo capturado y hermético, que debe a su vez centrarse en el fenómeno concreto, sin buscar generalizaciones adoctrinantes, es el campo de las personales y fértiles autopsias del lector, lo que enlaza, de algún modo, con el método inductivo y experimental a la hora de presentar a los personajes de la novela, cuestión que, como se recordará, constituía uno de los puntos de fricción más importantes en la polémica sobre la novela de la que hablamos en la primera parte de este estudio. La postura de Jarnés, sin embargo, no constituye un absoluto rechazo a la forma deductiva, que considera magistralmente usada por autores como Unamuno:

Porque hay dos grandes modos de novelar, igualmente difíciles, utilizados –uno u otro, a veces simultáneamente- por los grandes especialistas del género. Lawrence, por ejemplo, prefiere el método experimental, la inducción [...]. A Unamuno le interesa poco manipular con los elementos anecdóticos, porque suele en los hechos ver de antemano su ley, la verdad general en cada verdad particular, donde no quiere detenerse mucho, mucho menos agotarla. Por eso los personajes de Unamuno arrastran ese tanto por ciento de ejemplaridad, y de ejemplaridad unamunesca, a veces un cien por cien de Unamuno⁴¹².

allí personales –y fértiles- autopsias”. Nos parece obligado señalar la presencia de un término acuñado por Ortega, quien en *Ideas sobre la novela* propugnaba la existencia de “un arte autóptico”.

⁴¹⁰ Benjamín Jarnés, *Feria del Libro*, “Mañana octava”, *op. cit.*, pág. 281.

⁴¹¹ *Ibid.*, pág. 283-4.

⁴¹² “Novelas doctrinales” es el sugerente título del que tomamos la cita. Recogido en la “Mañana segunda” de *Feria del Libro*, *op. cit.* pág. 207.

No deja de llamar la atención, en una primera lectura, esa alabanza de la ejemplaridad, elemento tan afín al denostado caso representativo; pero es un juicio que Jarnés se apresura a matizar apenas unas líneas más abajo: Unamuno presenta al símbolo hecho hombre, y no practica la falacia de presentárnoslo como un ser arrancado de la realidad. No queda por tanto margen para una adscripción errónea o malintencionada de un reputado antirrealista al saco de la novela de tesis, contra la que él mismo se posiciona expresamente, por ejemplo, en el prólogo a sus *Tres novelas ejemplares*. Por otra parte, el hecho de haber escogido precisamente a Unamuno como ejemplo “magistral” de la presentación deductiva del personaje mantiene a Jarnés prudentemente alejado de la novela política o comprometida.

A lo largo de las heterogéneas páginas de *Obra crítica* no faltan momentos en los que el nombre de Ortega es invocado como un verdadero argumento de autoridad. Así sucede precisamente en la “Mañana segunda” a propósito de la biografía como género literario, aunque para ello se acude a una parcela de su filosofía no centrada en la literatura, sino en lo social. El siguiente fragmento es citado por Jarnés al hilo de la biografía de Eleonora Duse de la que es autor Rheinhardt:

Las cuestiones más importantes para una biografía —escribió Ortega y Gasset— serán estas dos que hasta ahora no han solido preocupar a los biógrafos. La primera consiste en averiguar cuál era la vocación vital del biografiado, que acaso este desconoció siempre... La segunda cuestión es aquilatar la fidelidad del hombre a ese su destino singular, a su vida posible⁴¹³.

Es precisamente ese el espíritu que, para Jarnés, alienta la obra de Rheinhardt, y que le convierte en un extraordinario biógrafo. Sin embargo, nada se dice de las conclusiones últimas que, en el sistema filosófico de Ortega, se acaban extrayendo de la relación entre ambas partes del binomio vida-vocación vital, y que tendrá hondas repercusiones en la vertiente social de su obra, ya que la fidelidad a la propia vocación vital es, precisamente, uno de los rasgos que definen al egregio frente a la masa. Y nos atrevemos a adelantar que Jarnés no entra ahora en ese campo porque es precisamente en el ámbito de lo social donde la distancia con Ortega se ensancha más.

⁴¹³ Benjamín Jarnés, *Feria del Libro*, op cit. pág. 239. Jarnés no especifica el origen de la cita.

2.3.1.4 El filósofo y el artista

La influencia de Ortega acompaña a Jarnés a lo largo de toda su vida como crítico y como literato, y no le abandona ni en los amargos días de su exilio mexicano. Es precisamente entonces cuando da a la luz, incluido en el volumen *Cartas al Ebro*, “Quince años después”, una recopilación de artículos dedicados a Jean Guiradoux con la que prácticamente da por acabada su aportación a las letras españolas. Un último testimonio que, como aclara el propio autor al principio del libro, es también primero, ya que este “eternamente inconcluso ensayo” recoge un conjunto de reflexiones que ya se publicaron la revista *Alfar* de La Coruña en 1924, es decir, muy al principio de su carrera.

Pues bien, en las primeras páginas de este ensayo, y bajo el sugerente epígrafe “Las redes luminosas”, encontramos un fragmento en el que Jarnés señala la analogía existente entre las funciones del filósofo y del artista. “Desde muy arriba, las miradas del artista y del filósofo sorprenden ya cosas semejantes. Esta vibrátil red de canalillos, túnica sensitiva de nuestro espíritu, ellos la ven vibrar en todos los seres⁴¹⁴”.

En ningún momento se menciona al maestro, pero el discípulo está parafraseando sin disimulo el discurso de Ortega en “Vida activa, vida contemplativa”, donde se expone cómo el filósofo y el artista —entendiendo por tal también al buen receptor artístico, libres de la visión utilitaria que condiciona a los hombres mediocres, son capaces del distanciamiento necesario para adueñarse cognoscitivamente de la realidad, reducida a “seres ideales”, ya estéticos, ya de pensamiento. Como se recordará, estos seres ideales eran los únicos susceptibles de ser contemplados de forma sincrética, frente a los seres reales, a los que percibimos únicamente a través de una sucesión de fragmentos.

Como también hiciera Ortega, se dispone ahora Jarnés a establecer las diferencias entre ambas categorías de “contempladores”, aunque la que realiza este último es mucho más interesante y rica en matices que la del maestro:

Luego, las miradas se reparten. Las del filósofo se pierden en pesquisas subterráneas, buscan las últimas raicillas de la red innumerable [...].

⁴¹⁴ Benjamín Jarnés, *Feria del Libro*, op. cit. pág. 411.

Las miradas del artista, por aguardar y reproducir esta red tan sugestiva, renuncian a perseguir hilos extremos, se contentan con encerrar en marcos ideales aquellas parcelas donde el fino encaje vibra con más ingeniosa intensidad. En lugar de llevarnos hasta esas últimas raíces decoloradas y borradas toscamente en el terruño, nos brindan las rama tiernas que se entrelazan y besan el aire⁴¹⁵.

Raíces y frutos de un mismo árbol son, por tanto, el objeto de estos dos contempladores, que tiene en común, sin embargo, la voluntad de recorrer y explicar un mundo de seres complejos, que no se perciben tanto como una unidad cuanto como un conjunto de “ramas” y “raíces” que recuerdan bastante a la “red de relaciones” o a la categoría de relación del Raciovitismo orteguiano. Por otra parte, el hecho de asignar la “raíz decolorada” al filósofo y reservar al artista “las ramas tiernas que besan el aire” puede entenderse como una preferencia del artista en detrimento del filósofo que no encontraremos en el discurso de Ortega.

A continuación, la especulación teórica toma cuerpo en el estudio crítico de autores concretos, y una vez más son Guiradoux y Proust los escogidos. Estos autores, atisbado el mundo “desde la atalaya del arte”⁴¹⁶, han capturado ese vibrante conjunto de relaciones. Se destaca en primer lugar la minuciosidad de Proust a la hora de mostrarnos “las más finas ramificaciones” de ese mundo capturado por el arte, mientras que Guiradoux “ha desflorado la rectilínea virginidad de la luz”, presentando los objetos desde innumerables refracciones.

Revalorización, por tanto, de lo racional, relativización del argumento frente a otros ingredientes de la novela, ausencia de utilidad práctica del arte, creación de mundos herméticos, analogía entre el filósofo el artista... La huella de Ortega es profunda y recorre la senda vital de Jarnés de principio a fin. La afinidad es, asimismo, indiscutible, y sin embargo el autor de *El profesor inútil* encuentra espacio para generar un discurso propio independiente del de Ortega e, incluso, decididamente opuesto.

⁴¹⁵ *Ibid.*, pág. 412.

⁴¹⁶ “Quince años después”, en *Cartas al Ebro*, op. cit., pág. 412.

2.3.2 Jarnés, discípulo rebelde

Sería, sin embargo, bastante difícil encontrar, a lo largo y ancho de la obra jarnesiana, una página donde el distanciamiento respecto al maestro tomara la forma de una oposición frontal o de un rebatimiento explícito de sus postulados. Resulta mucho más fácil, en cambio, encontrar fragmentos en los que Jarnés lleva a cabo matizaciones de la teoría de Ortega, incluso sustanciales, que paradójicamente viene a veces acompañadas de elogios al maestro.

2.3.2.1 Fuga de la realidad. “Con el logro, cesaría el afán”

La doctrina en torno a la fuga de la realidad es el primer aspecto en el que se permite Jarnés retocar la doctrina de Ortega y presentar una interpretación propia. Pero lo cierto es que esa reinterpretación se presenta justamente como una defensa de lo escrito por el maestro de la deshumanización que, en su opinión, ha sido malinterpretado por la mayoría de la crítica coetánea. Benjamín Jarnés se erige así en defensor de una ortodoxia de la que, en realidad, dista mucho de ser un ejemplo.

Cartas al Ebro recopila un texto de 1926 titulado “Carta a Torres Bodet⁴¹⁷”, en el que Jarnés sale al paso de lo que el entiende como falsas interpretaciones del magisterio de Ortega. Y lo hace en estos términos:

Es, pues [el arte], cierta fuga de lo humano. Cierta evasión de lo real. No una total fuga, no una total evasión: cuando el fugitivo salta la frontera, deja de ser fugitivo; no es más que desterrado. Si el arte nuevo estuviese totalmente evadido de lo humano, no sería ya la suya una actitud dinámica, sino de reposo [...].

Con el logro, cesaría el afán. Magnífico ejemplo nos prestan las escuelas pictóricas que por haberse “totalmente deshumanizado”, dejarían, lógicamente, de hacer arte por hacer geometría. Si el árbol quiere rozar las nubes, bien está. Si lo hace a costa de ir arrancándose las raíces para montarlas al aire, bien está, pero dejará de ser árbol para trocarse en deforme pájaro⁴¹⁸.

⁴¹⁷ La carta apareció publicada en *El estudiante*, nº 14, pág. 10-11. Es la réplica al comentario de Torres Bodet a *La deshumanización del arte* publicado en marzo de 1926 en la revista *Nosotros* de Buenos Aires, y recogido por el autor mexicano en *Contemporáneos. Notas de crítica*, México, Herrero, 1928 págs. 123-130, como anota en su edición Domingo Ródenas. Este ataque de Torres Bodet a Ortega resulta aún más interesante si recordamos que algunas de las novelas de este y otros autores americanos fueron interpretadas desde este lado del Atlántico como la versión hispanoamericana de la novela nueva, como recogíamos en el capítulo I de este estudio, apartado 4.3.

Creemos que la lectura ofrecida por Jarnés introduce matices que están ausentes en la primitiva formulación de Ortega. Ambos autores reconocen que una fuga total de la realidad resulta impracticable, pero es que además, aquel está muy lejos de desearla. Se recordará cómo reconoce Ortega que precisamente la naturaleza del arte nuevo “consiste activamente en esta operación de deshumanizar⁴¹⁹”; pero mientras Ortega parece dar mayor importancia al resultado del proceso, Jarnés parece centrarse en el proceso en sí.

Ambos, maestro y discípulo, parecen estar de acuerdo en que lo menos importante es lo que Ortega llamaba “término *ad quem*” o, en palabras más despectivas, “fauna heteróclita a la que se llega”, denominación que encontramos análoga al “deforme pájaro” del que habla Jarnés; sin embargo, el filósofo da mucha más importancia al “aspecto humano que destruye”, mientras que en el texto jarnesiano no encontramos esa actitud tan hostil a la realidad. Para el Ortega de *La deshumanización*, el objeto debe conservar respecto a su referente real el mínimo vínculo posible; para Jarnés, como explica un poco más abajo en este mismo artículo, el objetivo del artista es “estilizar”, dotar de “nuevos contornos” a lo real, recordando siempre que no tiene sentido crear de la nada sino de lo que nos rodea. Ello concuerda bastante bien con la defensa del fenómeno concreto como cantera del arte y otros conceptos que se van perfilando a lo largo de estas páginas.

Deshumanización se convierte para Jarnés en repulsa del estilo común, es decir, en “destrivialización”⁴²⁰. Estamos ante un claro intento de lavar la imagen de Ortega, tratando de desvincular el ensayo de 1925 de las connotaciones de frialdad, cerebralismo e indiferencia por el mundo exterior a las que estaba para muchos asociado el concepto de deshumanización. Sin embargo, hay muchos momentos en que opta por acudir a otros textos del maestro. Las últimas páginas de *Feria* se dedican precisamente a reivindicar al Ortega de una década atrás, autor de las *Meditaciones* (1914), frente coetáneo de *La deshumanización del arte* (1925), mucho más conocido y a la vez criticado:

418 “Fe de erratas”, *Cartas al Ebro*, op. cit., pág. 346.

419 Véase *La deshumanización del arte*, op. cit., pág. 64.

420 En “Leyendo *El idiota*”, *Gaceta Literaria*, 15 de abril de 1927.

Se han escrito unas palabras acerca de las cuales muy pocos de nuestros escritores se han dignado a meditar: “La poesía y todo arte versa sobre lo humano y sólo sobre lo humano. El paisaje que se pinta se pinta siempre como un escenario para el hombre. Siendo esto así, no podía menos de seguirse que todas las formas del arte toman su origen de la variación en las interpretaciones del hombre por el hombre. Dime lo que del hombre sientes y decirte he qué arte cultivas”

Estas palabras son ya antiguas: cualquiera puede leerlas en las *Meditaciones del Quijote*. Pero se prefirió comentar algunas otras de *La deshumanización del arte*, tomada siempre como “receta” cuando no se trataba sino de un diagnóstico. Del más certero diagnóstico del arte de nuestros tiempos, formulado por José Ortega y Gasset⁴²¹.

La cita, que pone fin al libro –lo que da una idea de la importancia que el autor le confiere– merece ser comentada en dos direcciones, que de algún modo resumen la actitud de Jarnés hacia la cuestión que Jarnés mantiene a lo largo de su obra crítica. La primera es la que apunta a seguir defendiendo la idea de deshumanización, con el argumento de que en realidad se trataba de una visión de lo que, para el filósofo, eran las letras españolas –o una parte de ellas– a principio de los años veinte, sin que la obra tenga en sí una intención normativa acerca de cómo debe ser la literatura. Según esto, podríamos entender que el ensayo de 1925 fue de algún modo objeto de una malinterpretación análoga a la que sufrió la *Poética* de Aristóteles por parte de los preceptistas del Siglo de Oro y la Ilustración, que atribuyeron un valor de código prescriptivo e incluso moral a lo que en origen no era más que una presentación razonada de un determinado panorama artístico.

La existencia de un error semejante de interpretación resulta, sin embargo, más creíble en el caso del Estagirita que en el de Ortega, ya que los preceptistas del Renacimiento se reencontraron con un Aristóteles que llevaba muerto cientos de años, lo que le incapacitaba para hacer aclaración alguna sobre el sentido y la intencionalidad de su obra. Pero Ortega sí vive en los años posteriores a 1925 y está, además, tremendamente activo. ¿Qué necesidad tiene de que Jarnés acuda en su defensa, y mucho menos que venga a aclarar un malentendido que él mismo no intenta deshacer en ningún momento? Por otra parte, no nos parece que sea defendible la idea de que *La deshumanización del arte* sea un “diagnóstico” más o menos neutro de la situación

⁴²¹ Benjamín Jarnés, *Feria del Libro*, op. cit., pág. 329.

artística, pues no es difícil encontrar rastros de una toma de partido incluso vehemente por un arte nuevo que lleva aparejada, además, una lectura social, cuando o abiertamente política.

La segunda dirección en que podemos dirigir nuestro análisis de este colofón a *Feria del Libro* es más interesante y más fructífera de cara a nuestro trabajo. Jarnés no ha renegado de la lección firmada por el maestro en 1925, pero sí ha desviado la atención al Ortega de 1914, al de las *Meditaciones*: la innovación metafísica, la desrealización, el ser dinámico y múltiple y el bosque oculto por los árboles. Ello concuerda admirablemente con uno de los postulados que venimos defendiendo desde el principio de este estudio, según el cual es esta época de la filosofía orteguiana la que, no solo está tremendamente operativa para estos novelistas, sino que constituye la referencia auténticamente válida, frente a un discurso deshumanizante mucho más conocido pero que por su radicalidad tiene mucha menos influencia.

2.3.2.2 Función social de la literatura

La existencia de una reflexión acerca de la dimensión social del arte es otro punto de contacto entre la filosofía de José Ortega y Gasset y la obra crítica y ensayística de Benjamín Jarnés. Punto de contacto y a la vez de fricción, pues es con diferencia el aspecto en el que las opiniones de maestro y discípulo se alejan más claramente. Pese a que a menudo comparten una misma terminología –términos como “masa” aparecen con asiduidad en las páginas de *Obra crítica*, y con un sentido muy análogo al que le daba Ortega- ambos autores tienen una visión muy distinta y acerca de la sociedad en su conjunto y a su relación con el arte en particular.

Ambos autores coinciden en señalar la relación que existe entre el acercamiento voluntario al arte y una vida humana de mayor calidad intelectual y espiritual. Sin embargo, mientras que en Ortega esa relación adquiere un carácter selectivo, en Jarnés tiene un carácter pedagógico. En *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela*, tan solo aquellos hombres dotados de un órgano de percepción exclusivo se sienten atraídos y logran finalmente acceder al arte nuevo. La novela realiza una función de anagnórisis, es la espada en la roca que permite espigar a los elegidos de entre la masa

que los rodea, además de propiciar un ejercicio de autoconocimiento que les revela su misión, “que consiste en ser pocos y tener que combatir contra los muchos”⁴²².

Para Benjamín Jarnés, sin embargo, el arte tiene un poder transformador: puede convertir en hombre egregio a quien antes no lo era. Precisamente, los libros que tienen esta propiedad son los que no se han escrito para satisfacer el gusto del público, sino para cuestionarlo, para obligar al lector a poner en tela de juicio sus propios presupuestos ideológicos y estéticos. Ello hace inevitable que el lector se someta voluntariamente a una prueba de fuego, como es la de adentrarse en un libro “cuya virginidad” se resiste, ante lo que sentirá la tentación de repetir indefinidamente los mismos “placeres mentales”.

Dos abismos se abren entre el planteamiento inicial de Jarnés y lo propuesto por Ortega en 1925. El primero de ellos tiene que ver con qué se entiende por mala literatura. En el caso de Ortega, era aquella que buscaba el contagio emocional, es decir, la que invitaba al lector a repetir en el arte los procesos psíquicos propios de la vida cotidiana, sin exigir un nuevo modo de percepción, ajeno a todo utilitarismo, que sería propio de los “contempladores”. Era esta una modalidad artística intrínsecamente inferior. Para Jarnés, en cambio, lo que hace indeseable a una modalidad literaria no es su propia naturaleza o sus características, sino su repetición y falta de originalidad. Está tan gastada que no exige al lector esfuerzo alguno de interpretación, no cuestiona ni nuestra ideología ni nuestros presupuestos estéticos; pero no es esencialmente mala. Cualquier tipo de arte, incluido, por qué no, el propio arte nuevo, propiciaría al repetirse una automatización semejante y sería rechazado⁴²³.

La segunda diferencia entre la postura de Ortega y lo expuesto en *Feria del Libro* ha sido ya sugerida. El goce del “buen libro” no está ligado a la posesión de un determinado “órgano”, es decir, a una especial dotación natural; está en principio al alcance de cualquiera que tenga el tesón de bregar con un libro que resulta “huraño” en la primera acometida. Ello hace que el número de los elegidos no esté, ni mucho menos, cerrado. Antes bien, y frente a la inevitable y deseada impopularidad del arte nuevo que

⁴²² *La deshumanización del arte*, op. cit., pág. 50. Ver el capítulo II, apdo. 2.

sugiere Ortega, Jarnés se regocija del aumento de las tiradas que experimentan las novedades literarias a lo largo de 1929⁴²⁴. Así, “si antes la literatura –y aun la producción de libros- era patrimonio del buen tipo medio, del inquieto espíritu de unos cientos de empleados, de profesores, hoy buscan el libro otras gentes de zonas económicas más humildes, tanto como nuevos lectores de más firme posición económica”.

Libre del presupuesto orteguiano de que el número de los receptores de la novedad literaria ha de ser por fuerza reducido y predeterminado, se plantea Jarnés en diversas ocasiones el porqué de la mayor o menor expansión de la nueva literatura entre el público. Y no siempre la responsabilidad del fracaso recae sobre los lectores. También sobre los escritores de la década pesa la responsabilidad de no haber buscado una conexión con el público, debido a su “desdén hacia el nivel medio⁴²⁵ de las gentes”.

Despegados de un público al que desprecian, su actividad se acerca a un “trabajo de laboratorio”, lleno de inteligencia y cultura, pero falta de simpatía y sencillez”. Debemos tener en cuenta que términos como “laboratorio” e incluso “cultura”, interpretada como sinónimo de lo libresco, reciben una valoración negativa en el conjunto de la obra crítica de Jarnés, pues se toman como opuestos a lo vital, fuente y origen de toda actividad artística. De hecho, unas líneas más abajo acaba por concluir que el pecado de estos autores ha sido precisamente prescindir de lo vital como aliento de sus obras, ya que , explica, “una obra para escritores puede ser realizada desde una biblioteca y con pleno desconocimiento del resto del mundo; pero una obra para el público solo puede ser realizada desde esa cosa hirviente y polimorfa que suele llamarse vida [...].Y sucedió que gran parte de estos libros –narcisistas- se han acercado al público más bien para insultarlo que para estimularlo”, concluye Jarnés.

La legítima y necesaria preocupación del artista por llegar al lector no debe sin embargo distraer al escritor de los logros estéticos a los que está llamado. En otras

⁴²³ En esta forma de pensar está la clave de que el propio Jarnés no encontrara insoportable declarar cerrado el ciclo del arte nuevo llegado el momento.

⁴²⁴ Encontramos el testimonio en *Cartas al Ebro*, op. cit., pág. 394. Deseamos señalar la coincidencia con Pedro Salinas quien, en *El defensor* celebra igualmente la posibilidad de expansión de las, en principio, exiguas élites culturales. Lo mencionábamos en el capítulo II, apdo. 2.4.

palabras: la conquista del lector medio no debe lograrse a cualquier precio, sobre todo, al precio de renunciar a un estilo propio. Es así como sucede que “la gran masa de lectores llega a la masa-escritora que escribe “llanamente”, es decir, sin relieve alguno, y, primero, siente la fruición de tropezar con un igual, luego la gratitud que reclama un sujeto resignado a sacrificar su individualidad por escribir en el estilo común de su lector⁴²⁶”.

Escritor masa, por tanto, como correlato de un lector masa que, nuevamente, queda en gran medida exculpado, mientras que sobre los escritores vuelve a recaer la responsabilidad de constituir un referente pedagógico para el pueblo. El “estilo común” recibe, un poco más abajo, el tratamiento de “veneno lento del ingenuo lector”, el cual aparece como víctima de una actitud artística inadecuada e, incluso, perversa, pues tiende al interesado fin del éxito fácil. “Suprimido en las letras el estado llano –prosigue Jarnés– el lector llegaría siempre al estilo singular, es decir, al individuo-escritor”. Y ya hemos hablado de la connotación positiva que tiene para nuestro autor lo individual, el fenómeno particular y genuino, frente a lo general o colectivo, que aparece siempre como algo devaluado. Esta última valoración negativa se hace ahora extensiva a la masa, que queda por lo tanto, dentro de este nuevo esquema, opuesta a individuo, aunque no necesariamente a un individuo especialmente dotado como sucedía en el planteamiento de Ortega con el que, sin embargo, parece estar buscando Jarnés un punto de entendimiento.

Así pues, y pese a compartir un mismo punto de partida, los caminos de ambos escritores se separan al llegar a la conclusión práctica: Ortega aspira al dominio, por parte de los egregios, de ese “estado llano”; Jarnés, sin embargo, desea la eliminación de este último, por incorporación generalizada de los miembros de la masa a la aristocracia del arte. Un punto de vista que, si bien tiene mucho de utópico, da fe de una actitud radicalmente distinta.

⁴²⁵ *Feria del Libro*, op. cit. pág. 185, al igual que las siguientes. Deseamos llamar la atención sobre ese adjetivo, “medio”, que toma en la terminología orteguiana un carácter peyorativo del que está totalmente libre en el texto de Jarnés.

⁴²⁶ Benjamín Jarnés, *Ejercicios*, op. cit., pág. 63.

Las alusiones al público masivo y al estilo llano parecen apuntar, de forma bastante inequívoca, a las orientaciones artísticas herederas del realismo que, como apuntábamos al principio de este estudio, conservaban casi intacta la fidelidad del público. Es por ello por lo que Jarnés dirige contra ellas buena parte de su artillería dialéctica; pero también en el conjunto de los cultivadores de la novela más renovadora siente la necesidad de separar la paja del grano. En *Cartas al Ebro* se recoge el artículo “Partituras en hielo”⁴²⁷, en el que previene a Carlota, su interlocutora imaginaria, contra la figura del “virtuoso”. Así, mientras el “creador sincero se desgarrá silenciosamente la carne para hundir en sí las pupilas y hallar dentro el reflejo del mundo circundante”, el virtuoso arroja en torno suyo “fáciles rafagueos” y “puñados de bengalas”, a lo que se suman “inútiles injertos y una morosa fruición en contemplar lo advenedizo”.

Esta nutrida andanada parece más bien dirigida a los que siguen la estela de las nuevas tendencias literarias, aunque sin el talento suficiente para sustentar una creación propia, con lo que tienen que limitarse a imitar lo más externo. Esas bengalas, ráfagas, etc., parecen aludir a un estilo sorpresivo, que encandila por la atracción de lo inesperado. No puede, por tanto, meterse en el mismo saco de los placeres mentales repetidos a los que se refiere en otros lugares de su obra, lo que no impide que se trate de un arte igualmente vacío⁴²⁸. Otro de los atributos de estos virtuosos, la “morosa fruición”, parece apuntar al camino abierto por la novela de Proust, muy elogiada por la crítica española de la época y especialmente por la esfera afín a la nueva novela, y que debió de ser imitada, aunque con poco acierto, por autores que encontraron en ese detenimiento una nueva receta literaria. Un ataque análogo, aunque mucho más explícito, lanza Jarnés contra los “ismos”⁴²⁹, a los que rechaza en la medida en que se convierten en refugio de quienes se sienten incapaces de perfilar un estilo individual, el espacio “adonde suelen acogerse muchos espíritus vacíos. Tanto lo dicho a propósito del escritor virtuoso como esto último son testimonios que tienden una vez más a señalarnos tanto lo que no debe

⁴²⁷ Benjamín Jarnés, *op.cit.* pág. 339.

⁴²⁸ Añade Jarnés que, pese a su vaciedad, los virtuosos son “capaces de seducir a la gran multitud”, lo que resulta desconcertante, pues el tipo de literatura a la que parece dirigirse el ataque no se caracteriza precisamente por su éxito de público.

⁴²⁹ “Sobre el espacio”, recogido en *Cartas al Ebro*, *op. cit.*, pág. 388-9. El artículo aparece por primera vez en 1929.

ser el arte –la repetición de una receta literaria exterior al artista- como lo que sí se espera del artista: que sea una especie de alambique en el que se depura la experiencia de la vida que le rodea.

La proximidad de los años treinta trae consigo una vivencia de la política cada vez más radical, y este cambio deja su huella tanto en el panorama general de las letras españolas como en el discurso crítico de Jarnés en particular. En la “Mañana octava” de *Feria del Libro*⁴³⁰ aparece recogido un artículo donde se atestigua – y se lamenta- el cambio de rumbo de nuestra literatura. Declina la época de Hermes, el dios alado capaz de elevarse a las alturas inusitadas del arte, y amanece la de Prometeo, encadenado a la tierra, al “bronco suceso real” y a la preocupación social e histórica.

Pese a que acepta dicho cambio de rumbo con deportividad –y con fastidio- no pierde Jarnés la ocasión de romper una lanza a favor de esas novelas entregadas “al deleite de la abstracción o al voluptuoso juego metafórico”, las cuales, pese a que “rehuyan las grandes cuestiones hoy planteadas por la historia general del mundo no dejan de ser considerables” desde un punto de vista artístico. Señala Jarnés cómo este último tipo de novela suele explorar “zonas sociales poco agresivas”, y a sus personajes los encontramos en lugares plácidos, como el campo de deportes o el butacón del club. Una generalización que encaja muy bien con los ambientes que aparecen en *Víspera del gozo*, que se desarrolla dentro de una esfera social no ajena al lujo, y que sería válido también para las dos novelas de Jarnés que entran dentro del campo del presente estudio, muy especialmente para *Paula y Paulita*, que se desarrolla en un balneario⁴³¹.

Más cercano en el tiempo es el artículo “Hacia la muerte del individuo”, fechado en 1931, en el que se lamenta que se dejara pasar la ocasión de conmemorar debidamente el centenario de *Lo rojo y lo negro*, de Stendhal. El artículo entra en contradicción con aspectos muy importantes de la doctrina de Ortega, y también, aunque de forma menos evidente, con el conjunto de la trayectoria crítica de Jarnés, desde el momento en que la

⁴³⁰ Benjamín Jarnés, *Feria del Libro*, op. cit. pág. 277 y ss.

⁴³¹ *El profesor inútil* queda, en cambio, un tanto fuera de esta generalización, pues en ella cobra una nada desdeñable importancia lo callejero e, incluso, lo tabernario, y discurre en general por ambientes más comunes. Por si esto fuera poco, los ámbitos más lujosos, como la casa-mausoleo del padre de Ruth, aparecen ligados a los defensores de lo cerebral frente a la vitalidad que se reivindica como pauta de

obra del novelista galo no se alaba por sus valores literarios – que, por otra parte, no son puestos en duda- sino por su ejemplaridad, por la “lección” que constituye desde el punto de vista social: “Julian Sorel representa en la historia universal de la cultura al joven que, desde la muchedumbre donde ha nacido, quiere ascender a una cima de individualidad”⁴³².

Contradice, de esta forma, Jarnés su discurso crítico de la década anterior, que rechaza de plano el caso representativo en literatura, en beneficio del fenómeno individual. Al ser Julian Sorel un caso representativo precisamente de esa afirmación de la individualidad, la paradoja está servida. Y la extrapolación del ejemplo a la realidad circundante no se hace esperar: el caso de Sorel, que logra eludir la atracción del grupo en una etapa revolucionaria de la historia de Francia se identifica de inmediato con la atracción que las distintas banderas políticas, cada vez más radicalizadas, ejercen sobre la juventud española de la década de los treinta:

¿Qué joven español se arriesga a enfocar sus energías en tal sentido? De ordinario prefiere encadenarse a cuantos lo rodean, y más si lo adulan [...]. Como si se prefiriera engrosar masas y afirmar grupos que respondan con su fuerza total del escaso rendimiento de energías del joven solitario⁴³³.

El binomio masa-individuo, con una clara preferencia por el segundo de sus términos, se plantea aquí sin paliativos. El deseo incorporar a las masas o, si se prefiere, a la generalidad de la nación, a una actividad intelectual intensa deja paso ahora a la afirmación de un grupo concreto, formado por individuos “especiales”. Así, cuando repara en cómo la ambición material y las pasiones resbalan sobre un Sorel decidido a pasar de “plebeyo incógnito” a “noble conocido”, concluye que ello se debe a que “ya la

comportamiento. Pese a ello, la novela del profesor no navega por la corriente de la preocupación social o histórica, que apenas tendrá importancia en la obra.

⁴³² Benjamín Jarnés, *Feria del Libro*, *op. cit.* pág. 194 y ss.

⁴³³ La alusión a la masa en 1931 alude claramente a las banderas de izquierda revolucionaria, muy beligerante ya desde el nacimiento de la propia República y contra cuya legalidad llega incluso a sublevarse tras el resultado adverso de las elecciones de 1934. Falange Española, por su parte, no se funda hasta finales de 1933, y aún después atraviesa grandes vicisitudes, que culminan en su ilegalización. Sin embargo, no debemos olvidar que, para el Ortega de *La rebelión de las masas*, los movimientos fascistas son también “movimientos de masas” y, por tanto, igualmente denostables, si bien esta obra, que comienza a publicarse en *El Sol* en 1926, forzosamente debía de referirse al fascismo italiano, que ya había alcanzado su máximo apogeo en 1922 con la marcha sobre Roma.

inteligencia había comenzado a afirmar su aristocracia sobre las ruinas de muchas olvidadas noblezas. El mundo necesita de ciertos grupos de hombres producidos por cultivo intensivo, y toda la vida de Julian Sorel se produce así”.

“Aristocracia”, “inteligencia”, atribuida a “ciertos grupos”... Al igual que sucedía con la reflexión social de Ortega, la proximidad del cataclismo de 1936 va haciendo que se pierda la mucha o poca fe en las soluciones que integran al conjunto de la sociedad, en la conversión masiva a un ideal de armonía y concordia, y se vuelve la vista hacia grupos o individuos concretos en los que aún se encuentra una esperanza de liderazgo sobre una comunidad inepta para su propio gobierno y reacia a ser gobernada por el buen camino.

En el mismo año, 1931, aparece el artículo “Sobre una frase”, recogido con el número 25 en *Cartas al Ebro*, que gira en torno a una frase de Víctor Hugo: “Todo pierde, por turno, la popularidad. Quizá también el pueblo acabe por ser impopular”. Reproducimos la cita por su inequívoca resonancia orteguiana tanto en la forma (el adjetivo “impopular” se aplica con insistencia al arte nuevo en *La deshumanización del arte*) como en el fondo, al constituir una reflexión sobre la legitimidad de los designios del pueblo convertido en dictador:

Si el pueblo se limita a dividirse en dos grandes y desiguales grupos –gentes que disponen de un fusil y gentes que no disponen de un fusil- cesa entre ellas todo contagio afectivo, toda comunicación simpática, toda popularidad. La fuerza –ésta o aquélla- nunca puede ser *popular*. Sólo puede serlo la *gracia*. Y al gracia, al alimón con la sabiduría, es la máxima fuente de irradiación humana [...]. Quien no goce de ninguna de esas dos cosas, que apele –rey o Roque- a la ametralladora...⁴³⁴.

La terminología es análoga a la de Ortega, así como los aspectos que son objeto de reflexión y, sin embargo, se distancia Jarnés del maestro en puntos que, lejos de ser sutilezas, acaban marcando una diferencia. Palabras como “popular”, “contagio afectivo” –que para Ortega definía el proceso de percepción del arte de la masa- o “irradiación humana” cobran una connotación positiva que es exclusiva del discurso de Jarnés. En conjunto, vemos muy claro que no se busca el sometimiento de la masa a la protección o

⁴³⁴ Benjamín Jarnés, *Cartas al Ebro*, op. cit. págs 398-401.

dominio de una élite cultural o social, sino que busca un ideal de armonía del todo opuesto a la tensión dialéctica o la violencia armada hacia la que el país se va a precipitar en los años siguientes.

El tema reaparece en 1934, el mismo año en que sale a la luz la segunda edición de *El profesor inútil*, en un artículo aparecido el 7 de enero en *La Nación* de Buenos Aires⁴³⁵. En él se sigue criticando el esteticismo huero contra el que tantos dardos lanzara Jarnés en la década de los veinte, pero el verdadero ataque se dirige contra la novela ideológica, que en aquellos días había alcanzado ya un protagonismo parejo al trágico desarrollo de los acontecimientos políticos. Por ello, “a la misma hoguera desea arrojar el narcisismo del “arte por el arte” y “la novela convertida en panfleto, en tratado de estrategia, en colección de arengas y en sucesos vistos por un solo costado”.

El tono del discurso, como se ve, se va haciendo más trágico y fuerte a medida que el tiempo corre y la convivencia nacional se deteriora. Por eso nos gustaría volver un poco hacia atrás en el tiempo y recoger las consideraciones que hace en torno a la justicia social en “El enemigo del hombre”⁴³⁶. Tras relativizar el concepto de lo justo –“Yo juzgaré las justicias, dice en alguna parte Jehová”–, concluye que la vida social legítima “no puede tener por raíz una voluntad de justicia, sino el sentimiento del amor”. Sale así a la superficie el espíritu evangélico de Jarnés, cultivado durante los largos años de seminario, y por el que desea contraponer a la dinámica de confrontación que se le viene encima ese amor al prójimo, que es uno, frente a los conceptos de justicia, tan variables en función del punto de vista.

Amor, por tanto, y pedagogía parecen ser las líneas maestras de la reflexión sociológica de Jarnés. La literatura y el arte son buenos desde el punto de vista social cuando nos obligan a cuestionarnos nuestros prejuicios (ideológicos, estéticos...) y a reafirmar nuestra individualidad frente a modelos de conducta masivos. Esta individualidad nos permite, como en el caso de Julian Sorel, eludir la atracción de un grupo que puede arrastrar hacia la violencia; pero no se trata de una individualidad llamada a formar parte de una élite de seres especiales destinados a someter y conducir a

⁴³⁵ “La política y sus límites”. Citado por Ródenas en su introducción a *El profesor inútil*, pág. 33.

⁴³⁶ Benjamín Jarnés, *op. cit. Feria del Libro*, págs. 262-265.

sus inferiores, sino de una multitud de individualidades –valga la aparente contradicción– con vocación de extenderse, dando lugar a muchos Julianes Sorel que, frente al argumento de los fusiles y las ametralladoras, defiendan el “contagio afectivo”, la “simpatía”, en su sentido etimológico, en otras palabras, ese concepto amplísimo y polivalente que, dentro del discurso jarnesiano, se concentra en una sola palabra: la gracia.

2.4 La percepción del mundo: “...quin prius non fuerit in sensu”

La vida no puede producir la obra de arte. La vida se queda en la estación inicial del recorrido. Pero es condición precisa en toda obra artística que un tropel de objetos vivos –primera etapa– haya invadido al autor, por las puertas, por las ventanas de los sentidos. Una vez dentro, ya el invadido se convierte en sultán. ¡Todo el mundo a filas! En silencio, va ordenando su nuevo lote de sensaciones; por la misma ventana arroja lo raquítico, lo deforme; jerarquiza el resto[...].

El creador, entonces –segunda etapa–, subordina, arquitectura su harén. Y, una vez organizado, hay que encontrarle un sentido –tercera etapa–, una expresión, una representación del rey absoluto: el hijo [...].

La belleza recorre el itinerario. Nada hay en el arte –parodiemos la afirmación escolástica– “quin prius non fuerit in sensu”⁴³⁷.

La cita constituye un verdadero resumen del proceso que, para Jarnés, constituye la creación artística. Como no podía ser de otro modo, el objeto artístico nace de una manipulación de la realidad⁴³⁸, punto de partida que, por otra parte, comparte con la perspectiva de Ortega. Otra cuestión es la forma en que se valora esa participación de lo real en lo artístico; mientras para el filósofo se trata de un inevitable trasfondo que hay que ocultar y del que hay que alejarse lo más posible, el novelista reivindica con agrado la importancia de esa materia prima, de la que parte y sobre la que se alza todo el edificio artístico.

⁴³⁷ “Sobre la verdad poética”. El artículo se publica en 1929 y está recogido en *Cartas al Ebro*, págs. 382-383.

⁴³⁸ Este aspecto lo comparte Jarnés con lo defendido por Salinas en *Reality and the poet in Spanish Poetry*, libro que mencionamos numerosas veces en la anterior parte de este trabajo, y en el que se definía el objetivo de la labor poética “the creation of a new reality within the old reality”. La definición de Salinas, sin embargo, es menos completa, y no recoge de forma explícita aspectos como la organización y la jerarquización de lo percibido en el mundo, elementos que, como veremos, tendrán no poca importancia en el modelo de Jarnés.

Esta declaración poética no resulta, sin embargo, del todo exhaustiva, y deja sin resolver algunos aspectos de los que plantea. El proceso de transformación que nos lleva de lo real a lo artístico aparece aquí reducido a dos sencillos pasos, de selección uno y de jerarquización el otro, pero no se aclara demasiado cuál es el criterio escogido para dicha selección (“lo raquítico, lo deforme”), que parece apuntar, a simple vista, hacia cierto idealismo de raigambre renacentista, pues precisamente lo deforme y lo raquítico fueron los aspectos más buscados en épocas como el barroco, cierto romanticismo y, más cercano en el tiempo, el naturalismo. Tampoco esas dos otras etapas –organización y búsqueda de un sentido– están muy explicadas y el conjunto es, en definitiva, un tanto vago.

Lo que sí queda patente en este discurso es la afirmación de lo vital, de lo sensible, como motor de la creación artística. En “El gran voluptuoso”, artículo dedicado a Gabriel Miró, se insiste en esta lucha del artista con lo real⁴³⁹, en este caso –y el matiz es importante– con la “realidad cotidiana”, que acosa al novelista con sus “pellas de barro”, materia indigna que debe transformar en belleza artística mediante un misterioso proceso de alquimia poética. Y para ello, “en vez de evadirse, le hace frente, le busca su costado más puro”.

Al igual que sucede en otros puntos del discurso crítico jarnesiano, aparecen resonancias del lenguaje de Ortega, aunque desde un enfoque que matiza enormemente los postulados del maestro. Ese “costado más puro” recuerda demasiado el ataque al objeto por el “flanco menos guardado y presumible”⁴⁴⁰ que recomienda Ortega al hablar de la metáfora, y que mantiene conexiones identificables también con la doctrina del punto de vista, en la que se busca que la percepción artística esté marcada por el hallazgo de ángulos nuevos desde los que acercarse a la realidad. Sin embargo, y pese a la indiscutible similitud de los medios y estrategias, Ortega y Jarnés nuevamente difieren en los objetivos. En *La deshumanización*, la finalidad de esa lucha es llegar a un objeto artístico que guarde la menor similitud posible con el referente mundano, mientras que Jarnés aspira a una posesión más profunda de este. Frente a la evasión, defiende la

⁴³⁹ Benjamín Jarnés, *Feria del Libro*, op. cit., pág. 217.

“transformación”, entendida no como un proceso que posterga la realidad o la destruye, sino como un esfuerzo que implica una voluntad de profundización análoga a la que exhibe Salinas en *Víspera del gozo*.

En ese afán intelectual, reconoce Jarnés escollos semejantes a los que tuvo que encarar su predecesor en *Nova novorum*, y que son los mismos que formulara Ortega muchos años antes de su conocida obra de 1925: el incansable dinamismo y la infinita multilateralidad del ser. El problema aparece planteado con bastante claridad en *Rúbricas*⁴⁴¹, en un artículo dedicado al arte de James Joyce:

El pintor puede recoger el escorzo de un día cualquiera con facilidad. No le es tan fácil al poeta. Mientras lo recoge está pasando el instante y la imagen se le va de entre los dedos, fluye hacia otra expresión más pura que estará siempre creándose [...] no puede ser Stephen Dedalus un solo retrato, sino innumerable galería de retratos [...] o más exactamente, una maravillosa “melodía” de actitudes.

Estamos ante la misma realidad fluyente que pone a prueba al Jorge de “Aurora de verdad” o al protagonista de “Livia Schubert, incompleta”, y que le obliga a una continua redefinición del ser, siempre el mismo y siempre diferente.

Unas páginas más abajo encuentra Jarnés un enorme potencial a propósito de este problema en el cinematógrafo, que “reconstruye la cadena entera, la completa melodía vital”. El entonces incipiente séptimo arte logrará, según Jarnés, crear una nueva pupila en el receptor artístico y alcanzará el objetivo final: “la expresión de la auténtica faz de los seres”. Resulta enormemente revelador que encuentre Jarnés la tierra prometida del arte precisamente en aquel que implica más que ningún otro, una recopilación de fragmentos, un montaje que reconstruya la verdadera faz de un mundo desmembrado por las limitaciones de la percepción y el incansable paso del tiempo, nunca detenido.

Entre los escritores capaces de hacer un montaje “cinematográfico” a partir del maremagnum de datos que ofrece la percepción del mundo –caos inicial que en otros lugares denomina Jarnés “zoco”, frente al “bodegón”, que representa al mundo ya organizado por el arte- se cuenta Gómez de la Serna, quien “pasa por el mundo

⁴⁴⁰ Véase el capítulo II, apdo 3.5 de este estudio, dedicado a la metáfora.

⁴⁴¹ Benjamín Jarnés, *Rúbricas*, op. cit. pág 109.

recogiendo esguinces, que luego da por caracteres: recogiendo contraluces, reversos, tornasoles. Con todo ello fabrica un mundo sobre otro”⁴⁴². Un mundo en el que, sin embargo, “nadie puede reconocerse”, a menos que sea como en los reflejos de un plano curvo. ¿Es esta la verdadera faz de las cosas? Entendemos que una de las posibles, y de entre ellas, la más artística, es decir, la menos cotidiana, pues Ramón “utiliza cosas en las que nadie se detiene”, cumpliendo así el precepto de Ortega, repetido y asumido también por Jarnés, de acercarse al objeto desde el ángulo menos frecuentado por la atención.

Recogida de fragmentos y “fabricación” de un mundo sobre otro, operación artística análoga a la operación cognitiva de la desrealización orteguiana, verdadero punto de encuentro –mucho más que la polémica y brusca deshumanización- de los renovadores de la prosa en los años veinte.

Daremos fin a este apartado con las palabras que dedica Jarnés a otros de los novelistas “cinematográficos” de la época, Azorín, quien potencia la habilidad para recoger “escorzos” elogiada en Ramón añadiendo un factor adicional: los recuerdos, que “tan a menudo presentan aristas, costados nuevos” que multiplican los matices de lo percibido, obligando al autor a “agitar la batuta” para poner orden en el caos, para realizar el montaje de tantísimos fragmentos sutilmente enlazados entre sí:

Las perspectivas –así- se multiplican se enriquecen. No sólo el mundo gira alrededor del artista, es el artista el que –así ocurre en el cinema- varía constantemente su foco, su eje, el punto de vista. Antes Azorín asistía a desfiles de nubes, ahora se hunde en remolinos⁴⁴³.

El arte aparece nuevamente como herramienta de percepción del mundo; no de una percepción común, sino de la más profunda de las posibles, que pone orden en el caótico maremagnum de los sentidos, escoge, de entre las perspectivas posibles, la más

⁴⁴² Benjamín Jarnés, *Feria del Libro*, op. cit, pág. 284.

⁴⁴³ “El gran pasmado”, artículo dedicado a *Félix Vargas* que vio la luz en 1928. Recogido en *Cartas al Ebro*, pág. 358.

inusitada y nueva, y reconstruye un mundo en el que no nos reconocemos, pero en el que misteriosamente “nos movemos, vivimos y somos”⁴⁴⁴.

3. UN DISCÍPULO DE LA VIDA: *EL PROFESOR INÚTIL*

3.1 La recepción crítica de *El profesor inútil*

La aparición de *El profesor inútil*, el 1 de septiembre de 1926, suscita la publicación de unos veinticinco artículos de crítica, según el inventario más exhaustivo y fiable de que disponemos, que es el que ofrece Juan Domínguez Lasierra⁴⁴⁵. De esta cifra total, siete se refieren a la segunda edición de la obra, aparecida en 1934, mientras que el resto se concentra en los tres últimos meses de 1926 y los dos primeros de 1927, con una sola excepción de 1929.

Un primer vistazo a este listado como conjunto nos revela cómo, frente a la respuesta crítica de *Víspera del gozo*, mucho más restringida a la esfera madrileña, *El profesor inútil* tiene una mayor resonancia en diarios provincianos, en especial aragoneses, lo cual es fácilmente explicable por el origen geográfico del autor. No encontramos, sin embargo, una atención tan intensa desde la otra ribera del Atlántico, desde donde nos llegan tan solo dos reseñas, las dos desde Argentina, una de ellas firmada por Mallea⁴⁴⁶, autor que, como mencionábamos al principio de este estudio, tendría gran importancia en el desarrollo de la versión americana de la novela nueva.

Por otra parte, encontramos en todos los artículos que saludan a la novela de Jarnés una obligada referencia a *Víspera del gozo*, con la que la encuentran un parentesco por lo general fuera de toda duda. Esta coincidencia es favorable a quienes consideraban la aparición de *El profesor* como el verdadero arranque de lo que hemos llamado “nueva novela”, no tanto por su importancia individual cuanto por la relación de semejanza que de inmediato se establece entre ambas obras. Cuando los críticos –y, por extensión, los lectores– de 1926 reciben este segundo título no están ya ante una novedad aislada, sino ante una pluralidad, un conjunto de obras aparecidas en una misma editorial y colección

⁴⁴⁴ Palabras que Jarnés dedica al arte de Ramón en “Un folletín moderno”, recogido en *Feria del Libro*, pág. 284.

⁴⁴⁵ *Ensayo de una bibliografía jarnesiana*, Zaragoza, IFC, 1988.

⁴⁴⁶ Rafael Mallea, “Divagación en torno a Jarnés”, en *Martín Fierro*, B. Aires, 28 de marzo 1927.

y que aspira, por tanto, de una forma expresa, a ser entendida por la colectividad receptora como una comunidad de obras.

Este volver la mirada a la colección está también motivado por el hecho de que tanto Salinas como Jarnés sean novicios en el arte de la novela, lo que impide que sus respectivas obras puedan ser confrontadas con el conjunto de una producción anterior. Para los lectores y críticos de este momento, Salinas es nada más -y nada menos- que el autor de un libro de poesías y el traductor de Marcel Proust. Jarnés, por su parte, es solo el autor de *Mosén Pedro*, en la que novela la biografía de su propio hermano, sacerdote, y una obra en principio muy alejada de las pretensiones renovadoras que impulsarán en lo sucesivo su obra.

Díez Canedo⁴⁴⁷ se refiere muy vagamente a la cuestión, limitándose a señalar muy de pasada que la obra de Jarnés no desmerece el “stándar” fijado –”muy alto”, por cierto, según sus propias palabras- por el primer libro de la colección. Zugazagoitia⁴⁴⁸, por su parte, ve en ellos “idéntica morosidad en las narraciones que recuerda, sin menoscabo, algún nombre francés”, frase que constituye, por cierto, la única alusión a lo que tras publicación de *Víspera*, solo tres meses antes, resultó ser la verdadera cuestión palpitante. Y, sin embargo, apenas reseñada esa coincidencia entre ambas obras, se pone de manifiesto la gran diferencia, “Salinas tiene mayor preocupación y una más alta conformidad de poeta”.

Esta va a ser probablemente la consideración crítica más repetida: tanto Salinas como Jarnés se caracterizan por un cierto aliento lírico aunque, dentro de esta caracterización, *El profesor* tiende más a lo novelesco. A medida que vamos desgranando estos artículos nos vamos dando cuenta de cómo los lectores cultos, al no disponer por el momento de un referente genérico claro, han emparentado a ambas obras con el conjunto de la novela lírica, sin considerar el despropósito que sin duda encontraría Ortega en la asimilación de los supuestos frutos de su doctrina estética con un modo de escritura marcado por la subjetividad.

⁴⁴⁷ “Benjamín Jarnés, *El profesor inútil*”, *El Sol*, 9 de septiembre de 1926.

⁴⁴⁸ “Nova novorum”, *Heraldo de Aragón*, 30 de octubre de 1926.

Una línea muy parecida a esta es la que sigue Gómez de Baquero⁴⁴⁹ desde *El Sol*, un diario muy vinculado a la familia Ortega, si bien da un paso más en esa dirección al pronunciar una palabra muy comprometida: “Más que a semejanza de estilo entre estos dos escritores lo atribuyo a que los opúsculos que presentan en dichos libritos son del mismo género y parecida tendencia”. Y añade, al parecer consciente de lo que implica su toma de postura: “Género... no me arrepiento de haber escrito la palabra pecaminosa”.

Es tal vez el testimonio que más apetece relacionar con la hipótesis de F. Mollá, para quien la combinación de estas dos novelas fundacionales son la chispa que hace arrancar el motor del nuevo género. Pero no es eso lo que está diciendo Gómez de Baquero. Para él parece claro que ambas obras pertenecen a un mismo género, pero en absoluto que constituyan el arranque de uno nuevo. “Los opúsculos de Jarnés son poemas novelescos”, afirma de forma categórica, en lo que es una adscripción clara de la obra al género lírico. A continuación, realizará la salvedad que ya hemos encontrado en otros críticos:

Literariamente, porque yo no he visto su partida de bautismo, Jarnés me parece más joven que Salinas, menos formado, pero su vocación para la novela se dibuja más claramente en *El profesor inútil* que la de Salinas en *Víspera del gozo*, aunque este le aventaje en riqueza y elegancia de su estilo.

En los poemas o cuadros novelescos de Jarnés, aun dentro del tono lírico, se concreta más la evolución objetiva de la novela; asoma el elemento historial indispensable en este tipo de fábulas.

Junto al esfuerzo teórico que se está haciendo para conciliar aliento lírico con vocación novelesca, lo que de nuevo encontramos en este y otros testimonios es un completo olvido del referente filosófico de Ortega a la hora de abordar la lectura de estas novelas. En primer lugar, se las emparenta con la subjetividad de la lírica; pero, cuando la consideración se desplaza de lo lírico a lo novelesco se hace en función al elemento argumental, precisamente el que menos se valora en dicha formulación teórica. Ante este tipo de consideraciones, muy extendido como vemos en los artículos de 1926 y 1927, podemos afirmar que, salvo contadas excepciones, *La deshumanización del arte* no está siendo tenida en cuenta.

⁴⁴⁹ Gómez de Baquero, “Los poemas novelescos de Jarnés”, *El Sol*, 29 de septiembre de 1926.

Un poco alejado de la senda más trillada por esta crítica está Juan G. Olmedilla⁴⁵⁰, para quien la comparación entre Salinas y Jarnés no tiene en principio mayor base que el hecho de haber aparecido sus obras en una misma colección. Asimismo, niega el presupuesto, también ampliamente aceptado, de que Jarnés tenga una mayor tendencia a la novela en contraposición del mayor aliento lírico de Salinas:

[N]i el libro de Salinas (lleno de observaciones directas, de realidades inmediatas y mezclado de objetividad y subjetivismo) podría ser calificado de obra lírica, ni el de Benjamín Jarnés (serie de “caprichos”, de “scherzos”, de lecciones –burla burlando- de humanística, *Libro de buen amor* en prosa, de un preceptor en vacaciones) podría ser adscrito a una vocación novelesca.

Sería este fragmento una buena muestra de esa “negatividad” de la que habla Firmat a la hora de referirse a la actitud de la crítica que se enfrenta con el fenómeno de estas obras: nos ha quedado muy claro qué no son las dos obras de *Nova novorum*; pero una definición positiva sigue siendo algo apenas apuntado. Un poco más abajo, se concluye con aire un tanto triunfal que Jarnés engarza “sensaciones del mundo”, mientras que Salinas ensambla “emociones del corazón”. Nótese la coincidencia de términos con el artículo de Azorín, aparecido tan solo tres días más tarde, y que se titula “Un librito de sensaciones⁴⁵¹”. Ambos se acercan al sector crítico que pretende emparentar este nuevo conjunto de obras con la novela lírica, a los que se suma Francisco Ayala, para quien la novela de Jarnés resulta ser “un libro poco objetivo, de orientación lírica⁴⁵²”. No obstante, el término “sensación” parece tomar en el artículo de Olmedilla un significado más mundano, precisamente al oponerse a “emoción”, lo que podría de algún modo acercarnos a lo sensorial, y por extensión al problema perceptivo-cognitivo que hemos postulado como hipótesis a la hora de estudiar estas obras. Pero se trata, como puede verse, de matices muy vagos que en definitiva apenas nos apartan de lo que en 1926 y 1927 es la dirección mayoritaria de los esfuerzos de la crítica.

Merece la pena, por otra parte, detenernos siquiera un momento para valorar los aspectos que han llevado a Olmedilla a desterrar el libro de Jarnés del ámbito de la

⁴⁵⁰ “*El profesor inútil*, por Benjamín Jarnés”, *Heraldo de Madrid*, 5 de octubre de 1926.

⁴⁵¹ *ABC*, 8 de octubre de 1926.

novela. En primer lugar, de los paréntesis de la cita anterior parece surgir una objeción de tipo estructural, al referirse a los episodios de *El profesor inútil* como “serie de caprichos...”, etc., objeción que parece acompañada por una referencia a la heterogeneidad de contenidos “lecciones de humanística...”), es decir, a lo que nosotros vamos a clasificar a lo largo de este estudio como material digresivo. Pero estas apreciaciones, en apariencia sencillas, se matizan mucho más un poco más adelante. Benjamín Jarnés es “narrador”, pero no “novelista”, ya que “la narración, aunque esté trazada en clave de presente de indicativo, como los relatos de Jarnés, resucita un pretérito y nos lo muestra con cierta perspectiva; la novela vitaliza en presente, aunque esté resuelta en pasado, una emoción, un hecho”. Y termina aplicando a Jarnés, eso sí, en el tono más elogiosos, el calificativo de “periodista”.

Las apreciaciones de Olmedilla son desconcertantes o, por mejor decir, reflejan el desconcierto de la comunidad de receptores literarios. Por una parte, la diferencia entre el narrador y el novelista parece residir en la existencia de la actitud de distanciamiento por la que se renuncia a la traidora emoción, aspecto en que el juicio crítico se acerca a los postulados de Ortega; pero a continuación, la obra es lanzada sin piedad al cajón de la literatura obsesionada por el hecho y, lo que es más difícilmente explicable, sin que ello implique una valoración negativa teniendo en cuenta que solo seis años atrás la república de las letras dio por terminada, con la muerte de Galdós, la época de la tradición realista.

Concluye así el artículo de Olmedilla, acaso el más original por la forma en que se opone a los juicios mayoritariamente aceptados por este incipiente corpus crítico, si bien ofrece una conclusión no demasiado arriesgada: Salinas y Jarnés son dos personalidades que no admiten comparación alguna. Son eso sí los dos extremos —que no opuestos— “de una nueva juventud que avanza”.

Proseguiremos este recorrido crítico prestando ahora atención a un tema que ya ha aflorado en los artículos tomados en consideración, aunque de manera indirecta: la unidad de la obra. Para Díez Canedo *El profesor inútil* es un conjunto de “narraciones, independientes entre sí, pero ligadas por tenues correspondencias espirituales”, consideración de por sí un tanto exagerada si tenemos en cuenta la existencia de ese

452 “*El profesor inútil*. Jarnés, héroe de novela”, *Gaceta Literaria* 1 de febrero de 1927.

personaje común a todos los episodios, y si a eso añadimos el hecho de que cada una de las aventuras del profesor sucede a la precedente en el tiempo, introduciendo un rasgo de progresión inexistente en *Víspera del gozo*. Opuesto a este juicio, aunque con una pobreza comparable de argumentos, está Rafael Laffon⁴⁵³, para quien los tres episodios de *El profesor inútil* son “unidades novelescas”, hecho que, lejos de intentar demostrar, considera “empírica y asequible experimentalmente”.

Esta cuestión, junto a muchas otras, es asimismo abordada por Francisco Ayala en un artículo que, acaso por ser un tanto posterior, parece escapar a las pequeñas cuestiones que distraen a los críticos precedentes a favor de una orientación mucho más amplia. En primer lugar, pone en entredicho la naturaleza novelesca de la obra, anticipando una etapa posterior del desarrollo crítico que corre parejo a la aparición de esta nueva especie de novela y a la que hicimos referencia en la parte introductoria. “¿Es una novela? –o bien: ¿es un cuerpo de novelas?- *El profesor inútil*? Ni es una novela, ni su autor se ha propuesto que lo sea, no obstante haber empleado en su confección puros elementos novelísticos”.

Advertimos, en primer lugar, que la definición de lo novelístico ya no aparece ligada a lo argumental, como en los artículos del otoño de 1926, sino a consideraciones de carácter estructural. Nótese cómo, al comenzar la cita, Ayala contrapone el rasgo “novela” a “conjunto de novelas”, sin duda en alusión a la pluralidad de narraciones más o menos independientes. Cinco son los elementos que el crítico destaca dentro de la obra:

- a) Falta de acción.
- b) Orientación lírica.
- c) Importancia de lo psicológico.
- d) “Momentos descriptivos”, en los que la imagen cobra una gran importancia.
- e) La presencia de un personaje común, que acaba convirtiéndose en el eje de la obra.

⁴⁵³ “*El profesor inútil*, por Benjamín Jarnés”, *Mediodía*, 5 de octubre de 1926.

A la vista de esta síntesis podemos observar, en primer lugar, que tres de los cinco elementos a los que alude están claramente entroncados con la teoría de Ortega y Gasset⁴⁵⁴. Por otra parte, la importancia que se otorga al personaje conecta, a nuestro modo de ver de forma bastante sólida, con algunos aspectos de la hipótesis que desde este trabajo pretendemos aplicar a esta obras: la lucha del ser humano por someter psicológicamente a la realidad.

Una vez trazado este esquema, la naturaleza del personaje acaba por informar toda la obra. Ayala se apresura entonces a contraponer al profesor de esta novela con el “héroe stendhaliano”, que se caracteriza precisamente por ser poseedor de una “voluntad monstruosa”, mientras que el protagonista de Jarnés es un ser “abúlico, vacilante, cobarde y sensual”. Y prosigue: “El profesor es un tipo incapaz de afrontar la vida densa, depurada y concreta del mundo imaginario. Se le escapa por los costados, se le deshace ante los ojos”.

No queremos pasar por alto ese “mundo imaginario”, un elemento de gran importancia. Es cierto que el profesor se ha revelado un ser incapaz de acometer la realidad, pero no la realidad española de 1926, sino la realidad que para él ha sido creada dentro del universo hermético de la novela. Desde nuestro punto de vista, la presencia de esas dos palabras ponen de manifiesto que el pensamiento de Ortega para Francisco Ayala más operativo de lo que puede parecer a primera vista.

Pero volvamos al personaje, al habitante de ese mundo cerrado, “incapaz de afrontar” la vida que le rodea. De nuevo encontramos palabras que introducen esa noción de enfrentamiento entre hombre y mundo que venimos rastreando en esta literatura. Un enfrentamiento que es vital pero que –y es el aspecto que mayor importancia ha cobrado hasta ahora en este estudio- es también y ante todo perceptivo. No es simplemente que el profesor carezca de la iniciativa necesaria para triunfar en ese ambiente, para lograr sus sueños y expectativas; es que le faltan los recursos para retratarlo, para comprenderlo, para adueñarse cognitivamente de él. Se “deshace ante sus ojos”. Es de este modo Ayala quien acomete un tema que ha quedado muy en segundo plano para el conjunto de la

⁴⁵⁴ No queremos ocultar cómo esta consideración se ve gravemente comprometida por la alusión que hace Ayala a la orientación lírica, si bien puede atribuirse sin excesiva dificultad a la influencia de toda la marea crítica de 1926.

crítica: la relación hombre-realidad, teniendo siempre muy presente que “realidad” ya no significa lo mismo que para Stendhal o Galdós.

Este es el rasgo de la novela que, aunque, ha permanecido oculto a los ojos de la crítica de 1926. *El profesor inútil* es la muestra de una nueva actitud ante los hechos, actitud que fue entendida en un primer momento como la destrucción del hecho. En un sentido análogo discurre el juicio de Rafael Laffon, para quien la acción de la novela aparece “laminada, atomizada, pulverizada, impalpable...”. Sin embargo, una lectura siquiera superficial del libro basta para comprobar que en *El profesor inútil* no hay menos acción que en cualquier novela convencional, si bien no es el mismo tipo de acción, al que un lector de la época pudiera estar acostumbrado y, sobre todo, no está organizada de la misma manera.

Ante esta aparente comunidad de pareceres acerca de la escasa importancia de la acción argumental en la novela de Jarnés no resultaría descabellado plantear la posibilidad de que estos caballeros se estuvieran dejando influir por una lectura previa de *La deshumanización del arte*, aunque de ello nos disuaden los numerosos juicios incompatibles con el ensayo de Ortega que hemos ido recolectando a lo largo de estas páginas críticas. Incluso Francisco Ayala, el único que ha tenido en cuenta a Ortega, prefiere relacionar la escasez de la anécdota con la novela lírica antes de con los postulados del filósofo. En esa misma dirección apunta también, aunque con menos acierto que otras veces, la pluma de Azorín⁴⁵⁵, para quien “Benjamín Jarnés [...] huye en *El profesor inútil* del hecho, de los superficiales reflejos de la realidad. Lo que Jarnés trata de ofrecernos no son los hechos, sino las sensaciones derivadas de esos hechos”.

Coincidimos con Azorín en que los hechos concretos, la historia, no constituye el atractivo esencial de esta novela; pero ¿es acaso *El profesor inútil* un librito de sensaciones, de acuerdo con el título que da Azorín a su artículo? Y en tal caso, ¿hablamos de sensaciones nacidas del sentimiento amoroso? No parece que la vivencia de lo sentimental cobre en esta obra un cariz tan dramático. ¿Son sensaciones del ámbito sensorial, al uso de la prosa de paisaje que el propio Azorín cultivó durante el apogeo del 98? Las palabras de este artículo están lejos de concretar una respuesta a estas preguntas;

⁴⁵⁵ “Un librito de sensaciones”, *ABC*, 8 de octubre de 1926.

más bien parece que, de nuevo, unos críticos desconcertados tratan de hacer coincidir a esta literatura con esquemas preexistentes, en lugar de confeccionar a la nueva criatura un traje hecho a medida.

Goza de mayor acierto, en nuestra opinión, el artículo de Julián Zugazagoitia⁴⁵⁶, quien sí advierte en la obra una nueva manera de presentar el acontecimiento novelesco. Y afirma que “Jarnés nos brinda con las tres lecciones de su profesor inútil: “Mañana de vacación”, “El río fiel” y “Una papeleta”, en las que reconocemos un esfuerzo ponderado por alcanzar la incoherencia de los episodios vitales, por más que afloren del sentimiento, que carecen de ese “ruidoso cohete final” tan útil para referir aventuras [...]. Un brote de nueva novela, capaz de seguir con fidelidad —esto es, sin los malos recursos de la técnica— la incoherencia de la vida”.

De esta manera, llegamos a una novela que “se deshace ante los ojos” del lector de la misma manera en que ese mundo de artificio se desvanecía ante el inútil esfuerzo del profesor por organizarlo. La novela es un canto a la incoherencia caótica de la vida, que se revuelve ante las bridas que quiere ceñirle el ser humano. La explicación de Zugazagoitia es la que mejor encaja con los postulados que en 1927 expondría Ortega sobre el realismo: no importan los acontecimientos ni los personajes retratados; importa mucho más reproducir la forma en que dichos objetos y hechos son percibidos por el ser humano. La forma predomina sobre la materia novelesca.

3.2 Problemas textuales

Al iniciar el estudio de *El profesor inútil*, segundo título de la colección *Nova novorum*, no nos estamos acercando a una novela aislada en el conjunto de una producción poética que la eclipsa, como era el caso de *Víspera del gozo*, sino a la opera prima de uno de los más relevantes prosistas de la tercera década del siglo, y que ha sido objeto de una atención mucho más amplia y pormenorizada por parte de la crítica, de entre cuyo conjunto queremos destacar de manera muy especial al profesor Domingo Ródenas de Moya, autor de muchos otros estudios acerca de la figura de Jarnés en particular y de la novela de los años veinte en general, así como de la edición crítica del

⁴⁵⁶ “Nova novorum”, *Heraldo de Aragón*, 30 de octubre de 1926.

texto que ofrece la editorial Austral (1999), a la que pertenecen todas las citas del presente estudio⁴⁵⁷.

El hecho de que exista una edición crítica de *El profesor inútil* y no de *Víspera del gozo* obedece no solo a la mayor atención de la crítica hacia la primera de estas obras, sino también a la mayor necesidad de fijación textual que precisa el texto jarnesiano, fruto de diversas refundiciones y modificaciones sobre el original. Para empezar, y al igual que sucediera con *Víspera*, algunos fragmentos y capítulos sueltos de la futura novela aparecen de forma independiente a partir del año anterior no solo en la *Revista de Occidente*, sino también en otras publicaciones a ambos lados del Atlántico. Así, lo que Ródenas llama “el núcleo narrativo”⁴⁵⁸ aparece en el número inaugural de la revista *Plural* (1925) bajo el título “El profesor inútil”, en forma de un relato de unas cuatro páginas perfectamente cerrado y que en principio no hace suponer que sea el germen de una novela mucho mayor. En mayo de 1925 es la *Revista de Occidente* la que publica “El río fiel”⁴⁵⁹, también de forma aislada e independiente y sin referencia alguna sobre su pertenencia a una novela si bien, y como apunta Ródenas, la alusión a “mi nueva discípula” bien podía dar pistas a un lector que hubiera leído ambos textos sobre la relación entre los dos fragmentos. Finalmente, la revista mexicana *Sagitario*⁴⁶⁰ da a la luz “Mañana de vacación”, elemento con que arrancará la definitiva edición de 1926, ahora sí con la indicación de que se trata de un “fragmento inédito del libro *El profesor inútil*, próximo a aparecer en la colección *Nova novorum* de la Revista de Occidente”.

Son estos los precedentes textuales de la edición que se presenta como definitiva en 1926; sin embargo en autor da a la stampa una nueva edición en 1934 en la que se incorporan dos nuevos capítulos, se reorganizan otros, y se llevan a cabo un sinfín de modificaciones e interpolaciones, lo que hace posible la lectura del texto primitivo solo

⁴⁵⁷ Debido a los problemas textuales que presenta la obra hemos de tomar como punto de referencia complementario la primera edición, publicada por Revista de Occidente en 1926 y depositada en la Biblioteca Nacional.

⁴⁵⁸ Tomamos estos datos del estudio preliminar de la edición de *El profesor inútil* que mencionábamos al principio, aparecida en Austral en 1999. A esta edición pertenecen todas las citas de la novela.

⁴⁵⁹ *Revista de Occidente*, nº 23, págs. 145-169.

⁴⁶⁰ *Sagitario*, nº5, octubre de 1926.

gracias a las minuciosas indicaciones con que Domingo Ródenas va reconstruyendo la composición de la novela.

Por si este panorama textual fuera poco complejo, numerosos fragmentos de lo que en 1934 va a constituir el segundo *Profesor inútil* aparecen aquí y allá a lo largo de los ocho años que separan ambas versiones, muchos de los cuales son nuevamente retocados antes de la edición definitiva, que es a su vez destino final de fragmentos en realidad concebidos para otros proyectos novelescos en última instancia abandonados por el autor, mientras que otros ideados expresamente para esta novela, nunca llegarán a formar parte de ella⁴⁶¹.

Esta situación nos pone ante una primera disyuntiva. ¿Debemos tomar la versión de 1934, que al fin y al cabo ostenta la calidad de texto fijado por el autor? Eso nos pondría ante una obra que, por su fecha, es totalmente ajena al conjunto de la colección *Nova novorum*, clausurada por Ortega de forma tajante en 1929. ¿Es más adecuado entonces ceñirse al texto de 1926, ignorando toda la vida posterior de la obra? Tendrá que ser a sabiendas de que se trata de un texto hoy en día inasequible, ya que ni siquiera se puede acceder a él materialmente por otro procedimiento que el antes mencionado. Cualquiera de las dos opciones nos parece poco satisfactoria.

Sin embargo, y a pesar de estas reticencias, sacrificaremos el estudio de *El profesor inútil* como obra individual –ya magistralmente planteado y resuelto por diferentes autores– al de la colección *Nova novorum*, mucho menos atendido y que constituye el fin primero de estas páginas. Y ya que fue el texto de 1926 el que formó parte de dicha serie y el que tuvo opción de servir de modelo y referencia a otros títulos de este proyecto editorial, será la primera versión la que consideraremos objeto fundamental de estudio, sin que ello signifique que dejemos de tomar en cuenta la edición de 1934 como fuente de datos o pistas que puedan sernos de utilidad.

⁴⁶¹ Es el caso de “El profesor inútil” y “Una excursión nocturna”. El primero de ellos, publicado en *Noroeste* en 1934, es un texto de carácter ensayístico que acabará interpolado en el *Libro de Esther* (1935). El segundo se publicó en la cordobesa *Revista popular* en 1927 y permanecerá olvidado hasta

3.3 Unidad de la obra. Modelos compositivos

El profesor inútil presenta muchos menos problemas que *Víspera del gozo* a la hora de definirla como una novela unitaria, especialmente si tomamos como punto de referencia la versión de 1926, donde todavía no se han añadido el “Discurso a Herminia” y “Trótula”, que podrían funcionar a todos los niveles como narraciones independientes. Los tres capítulos que componen la primera versión conservan, sin embargo, una enorme autonomía narrativa, ya que es la presencia de un mismo protagonista lo que constituye prácticamente el único elemento de cohesión argumental, al menos desde un punto de vista externo. Por ello, entre otras razones, vamos a postular como uno de los modelos operativos en la obra el *Libro de Buen Amor*, cuyo influjo es también señalado por Ródenas en el estudio preliminar a su edición de la obra, aunque sin excesivas explicaciones⁴⁶². Nosotros, orientados en esta dirección, trataremos de clarificar un poco más el paralelismo existente entre las dos obras.

a) Nos hemos referido a la coincidencia de tipo estructural: Una narración autobiográfica con un protagonista-narrador, cuya peripecia vital es el hilo que va engarzando los diversos episodios amorosos. Es lo que M^a Pilar Martínez Latre denomina “estructura coordinada”⁴⁶³.

b) Pero encontramos, a su vez, una clara herencia temática y argumental, pues a lo largo de la obra el personaje va recibiendo una formación relativa a las relaciones amorosas, una especie de *Ars amandi* en el que son las mujeres las que asumen el papel docente, anulando la condición de educador inherente a la personalidad del protagonista, cuyos saberes, meramente teóricos y librescos, se muestran inútiles ante la indomable corriente vital. Surge así un elemento fundamental en la novelística jarnesiana: la vida como una realidad marcada por lo espontáneo y lo incierto, imposible de reducir a moldes preestablecidos. Este rasgo fundamental de su planteamiento encajaría muy bien con el carácter vitalista de la obra de Juan Ruiz.

que lo descubra Víctor Fuentes en 1988. Tomamos los datos de la introducción a *Salón de Estío y otras narraciones*, a cargo de Juan Herrero Censes y Domingo Ródenas, Zaragoza, Larrumbe 2002, pág. XIX.

⁴⁶² En dicha introducción, así como a lo largo de sus anotaciones, se refiere Ródenas en numerosas ocasiones al indudable interés que sentía el autor hacia la Edad Media. Precisamente el Arcipreste de Hita es mencionado en alguna ocasión de forma especial (pág. 35).

⁴⁶³ María del Pilar Martínez Latre, *La novela intelectual de Benjamín Jarnés*, Zaragoza, IFC, 1979.

Quedaría por determinar, si este recorrido amoroso progresa en alguna dirección, y si existe algún elemento extrapolable al conjunto, del mismo modo que se han establecido relaciones, por ejemplo, entre las sucesivas aventuras del Arcipreste y las distintas fases del ciclo natural de las estaciones. Algo así vendría a fortalecer la unidad de la obra. Por otra parte, cabría añadir que el *Libro de Buen Amor* constituye un modelo muy coincidente con alguna de las características sociológicas que hemos aceptado como aplicables al arte nuevo en la parte precedente de este estudio: la introducción como tema de las relaciones amorosas, incluso sexuales, al margen de los cauces tradicionales del matrimonio y el prostíbulo.

El segundo modelo estructural identificable en la obra hunde sus raíces en el Siglo de Oro, concretamente en la novela barroca, tan dada a la digresión sobre temas colaterales. Cuando la digresión se presenta en forma de dialéctica, debemos remontarnos al Renacimiento, época en que el diálogo de raigambre platónica se emplea profusamente para plantear los más diversos temas científicos, teológicos, filosóficos... y que en el caso de *El profesor inútil* se rescata para acometer las particulares cuestiones palpitantes del arte nuevo, como es el caso de la conversación del protagonista con Mirabel. Aunque dicho fragmento sería en principio irrelevante de cara a nuestro estudio por tratarse de un añadido de 1934.

Finalmente, desearíamos establecer un paralelismo entre la opción compositiva de Jarnés y la de Pedro Salinas, aunque sin pretender establecer una relación de diálogo o influencia entre ellas, habida cuenta de los escasos meses que separan la publicación de los dos libros, que se reduce a la nada si tomamos en cuenta la temprana publicación de fragmentos sueltos de *El profesor inútil*.

Ambas obras tienen en común la ausencia de una sólida trama que las articule de principio a fin, lo cual acerca a ambas a los planteamientos formulados por Ortega acerca de la importancia del argumento en las obras, en la misma medida que las aleja de la tradición realista decimonónica. La cohesión de la obra está en cambio garantizada por la recurrencia de otros elementos, como la aparición de unas mismas inquietudes filosóficas, de un mismo tipo de personaje o incluso de situaciones análogas, como tuvimos ocasión de comprobar a lo largo del estudio de *Víspera del gozo*.

El profesor inútil opta, como ya hemos dicho, por un modelo mucho más unitario que en *Víspera* al introducir el personaje único, si bien en historias bastante autónomas. Además de la evidente repercusión en lo argumental, este cambio conlleva un tratamiento más amplio del tema amoroso. Mientras que Salinas insiste en extasiarse en el momento previo a la plenitud amorosa, Jarnés, desde un planteamiento mucho más mundano, aborda sin melancolía el problema del desgaste y de la ruptura sentimental y, es más, de la sustitución de una mujer por otra, sin que ello plantee al protagonista un cataclismo emocional. Podemos decir que el profesor jarnesiano abre al lector la puerta que los aristocráticos personajes salinianos traspasaban en solitario y cerraban tras de sí, mostrando la realidad del amor más allá de su inminencia.

En el cambio de modelo argumental tiene también cierto peso la naturaleza de un personaje con una vivencia mucho menos abstracta de lo amoroso, que resulta por ello más apto para la dinámica de enamoramiento-ruptura-enamoramiento que se sucede en el libro. Ello está a su vez más en consonancia con un nuevo tratamiento de la sexualidad, mucho más desinhibido que en *Víspera*. No olvidemos que en la novela de Salinas tan solo en el capítulo final se nos pone ante el cuerpo desnudo de la amada, si bien como pretexto para introducir una profunda reflexión filosófica sobre la posibilidad de aprehender en su totalidad su esencia. En *El profesor inútil*, sin embargo, son continuas las alusiones a la carne, que aparecen además al margen de cualquier reflexión racional o, mejor dicho, como un elemento opuesto a lo racional.

No hemos pretendido con estas consideraciones presentar el modelo compositivo de Jarnés como superior al de Salinas. Ambos responden a distintos objetivos artísticos y son buenos en la medida en que sirven a las necesidades narrativas de su autor. Salinas pretendía ahondar en la percepción de una realidad ausente pero de llegada inminente, y nada mejor para ello que siete vísperas de siete hombres diferentes, ya que hubiera sido algo muy sobrecargado presentar siete vísperas de un mismo personaje, que además tendría que verse condicionado por las anteriores. Precisar la medida en que la estructura construida por Jarnés responde a un planteamiento filosófico o ideológico determinado será objetivo de las páginas que siguen.

1.1.1.1 3.4 “Mañana de vacación”, la fértil ociosidad del artista

El ocioso deambular del protagonista en este episodio llama poderosamente la atención de Gustavo Pérez Firmat⁴⁶⁴, quien hace coincidir la actitud del ocioso profesor con la de los nuevos novelistas, cuyas obras “are nothing if not vacation pieces, idle fictions for the professor’s day off”. Ródenas de Moya⁴⁶⁵ llama la atención sobre la relación directa que Firmat establece entre el título de su libro, *Idle Fictions*, y una frase tomada de la nota preliminar de *Paula y Paulita*, uno de los textos programáticos más invocados en el estudio del arte nuevo, y en el que se insiste sobre la vacilante indefinición de una novelística que, abandonada la tradición decimonónica, no sabe qué camino tomar. “El arte descendió al Jordán” –escribe Jarnés– “hundió en él su carga de delitos. Al volver de su bautismo, va retrasando la hora de volver a vestirse. Libre de la abrumadora impedimenta de siglos, respira en sus días de vacación, sin dedicarse a obrar de nuevo” (pág. 24).

Firmat cuenta, por tanto, con el refrendo del propio Jarnés en su idea de que estamos ante un momento de esterilidad artística, aunque se trata solo de un refrendo teórico. David Conte⁴⁶⁶ nos advierte en distintos lugares de su obra acerca del peligro de interpretar las novelas de Jarnés como la materialización exacta de lo anunciado en sus prólogos. Por otra parte, ¿podemos considerar a Jarnés como un artista “de vacaciones”, a la vista del enorme caudal y riqueza de su producción literaria y crítica? La frenética laboriosidad del literato desmiente el pesimismo del crítico.

Tampoco la “mañana de vacación” del profesor, que encierra algunas de las más interesante páginas de la obra novelesca de Jarnés, puede considerarse una mañana perdida, por más que parezca discurrir sin rumbo por las calles y el populoso mercado⁴⁶⁷.

⁴⁶⁴ Pérez Firmat, *Idle Fictions*, op. cit. pág. 140.

⁴⁶⁵ *Los espejos del novelista*, Barcelona, Península, 1998, pág. 155.

⁴⁶⁶ *La voluntad de estilo. Una introducción a la lectura de Benjamín Jarnés*, Zaragoza, Biblioteca Nueva, 2002.

⁴⁶⁷ No olvidemos que en la versión de 1926 “Zoco y bodegón”, que después se convierte en un episodio independiente, está integrado en “Mañana de vacación”.

José María del Pino⁴⁶⁸ establece un parentesco directo entre este arte nuevo y un concepto de modernidad que arranca de Baudelaire, quien esboza una nueva concepción de arte urbano cuyos héroes son la prostituta, el dandy y, muy especialmente, el *flâneur*, el paseante ocioso, que encuentra su hogar en las abarrotadas calles de la ciudad:

La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poison. Sa passion est sa profession, c'est d'*épouser la foule*... L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito... Ainsis, l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, liu, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie⁴⁶⁹.

Nos resistimos a considerar casual la coincidencia entre ese “immense réservoir d'électricité” y el “eléctrico contacto” (pág. 50) que el profesor siente entre él y las cosas del mundo, merced a las propiedades conductoras de su propio cuerpo. Mucho menos la imagen del caleidoscopio que, como veíamos en el capítulo anterior de esta tesis, recibe una gran importancia en el estudio de José María del Pino, para quien el artista, una vez alcanzado ese estado de percepción”, se llena de multitud de imágenes, “generalmente trozos, fragmentos de realidad que han atraído su atención” (pág. 11), y a partir de los cuales se realiza después la reconstrucción artística. No en vano el personaje ha despojado sus actos de toda utilidad, lo que le permite asistir a su propio “espectáculo” (pág. 146), es decir, entregarse a la contemplación⁴⁷⁰. Una “mañana de vacación” que se promete, por tanto, muy fructífera para el arte, y que pone en cuestión la visión tan pesimista de Firmat y del propio Jarnés acerca de los logros a los que aspira esta novelística, que no fueron, ciertamente, tan exigüos.

“Mañana de vacación”, título que recibe el primer episodio de *El profesor inútil* de 1926, cuyo contenido no debemos confundir con el que se le asigna en la versión de

⁴⁶⁸ J.M del Pino, *op. cit.* págs. 10-11. Este crítico no estudia de forma específica ninguna de las obras de Jarnés, pero su libro constituye una imprescindible aproximación al mundo de la modernidad y la vanguardia.

⁴⁶⁹ José María del Pino toma el texto de *Écrits esthétiques*, Paris, Union générale d'Éditions, 1986, págs. 369-370. Queremos llamar la atención sobre la idea del incógnito del observador, que en *Paula* y *Paulita* cobrará gran importancia.

⁴⁷⁰ El término “espectáculo” aparece con idéntico significado en *Rúbricas*, *op. cit.*, pág. 180.

1934, en la que, además, adopta una posición central en la obra. Para recuperar el episodio que originalmente formó parte de la colección *Nova novorum* es preciso un ejercicio de reconstrucción no exento de dificultad que nos permita no solo dejar a un lado los añadidos de 1934 –que por cierto suelen contener bastante material digresivo⁴⁷¹– sino también restituir el orden original de las secuencias.

El episodio de 1926 se divide en cinco secuencias, que en la primera edición aparecen tipográficamente separadas más bien a guisa de capítulos sin numerar. Este matiz, que convertiría los tres episodios que conforman la obra (“Mañana de vacación”, “El río fiel” y “Una papeleta”) más bien en tres partes a su vez divididas en capítulos, no es baladí, sino que dice algo acerca del nivel de autonomía que Jarnés había previsto para cada uno de los elementos de la obra. Este primer episodio –o parte– se articula en cinco secuencias a las que podemos poner títulos convencionales que faciliten nuestro estudio:

1. Encuentro con Ruth.
2. El profesor es llamado por Mirabel.
3. Lección frustrada a Valentín.
4. Valentín enseña al profesor.

3.4.1 Encuentro con Ruth

La historia de amor, o al menos la relación sentimental, que tiene lugar entre el protagonista y Ruth se nos presenta *in medias res*, como algo ya empezado a lo que nos incorporamos en un momento crucial en el que la mujer no termina de decidirse “a sonreírme”, y el galán ha salido a su encuentro para regalarle un piropo que termine de decantar la situación⁴⁷². Y la secuencia se cierra justo con la entrada de Ruth en escena,

⁴⁷¹ Las adiciones no se reducen, sin embargo, a engordar el texto original, sino que pueden llegar a cambiar el desenlace de algunos episodios. Es el caso de la “lección” que imparte Ruth al profesor al comparar el lienzo de *La maja desnuda* de Goya con su propio cuerpo desnudo. Esta sería, a mi juicio, una de las interpolaciones más valiosas de cara a reforzar la coherencia de la obra, pues enlaza este episodio con las “lecciones” de las sucesivas mujeres que aparecen en los siguientes episodios. Aún así, insistimos en que el propósito fundamental de este estudio es centrarse en el texto de 1926.

⁴⁷² Un ejemplo de la enorme capacidad de Jarnés para la reescritura de su propia obra es la forma en que este mismo episodio, que narra el momento auroral de la pasión, se adapta a lo que en la segunda versión es un instante próximo a la ruptura, tal y como anota en su edición Domingo Ródenas. Este efecto se logra, además, con unas transformaciones mínimas.

que aparece además en actitud de celarse a los ojos del profesor: “Ruth está allí en el balcón, tras los cristales. Al sorprender mi gesto, deja caer el visillo (pág. 110)”.

El paralelismo de este arranque con *Víspera del gozo* no puede ser más palmario. Ya que hemos negado la posibilidad de que una obra influya sobre la otra, debemos suponer la existencia de un sustrato común a ambos textos. En cualquier caso, tanto Jarnés como Salinas están presentando la realidad de las relaciones amorosas –a la sazón un tema manido donde los haya- desde una perspectiva nueva: Lo que ha ocupado siempre un espacio central dentro de nuestra tradición poética, esto es, el encuentro amoroso, se está desplazando ahora hacia los márgenes. Lo secundario –la espera, el momento previo- ha ocupado una posición central.

Aquí acaba prácticamente toda coincidencia con Salinas. Las páginas previas al encuentro no se han dedicado a formular una hipótesis o un bosquejo mental del futuro encuentro, sino que se han dedicado a cuestiones totalmente ajenas que constituyen un material puramente digresivo, hasta el punto que el autor pudo transformar el encuentro en ruptura de cara a la segunda edición sin que estas reflexiones cambiaran un ápice. De esta forma, el modelo constructivo de Jarnés, al que hemos concedido una mayor cohesión de cara al conjunto de la obra por la introducción del protagonista único, resulta menos unitario en algunos de los episodios individualmente considerados, como el caso que nos ocupa, en el que la anécdota amorosa ha quedado reducida a un simple tendedero donde se van colgando los mencionados materiales digresivos.

También desde el punto de vista meramente temático y argumental la peripecia amorosa pierde importancia. Mientras que para los personajes de *Víspera* la amada ocupa un lugar absolutamente nuclear, el galán de *El profesor* entretiene la espera siguiendo –incluso persiguiendo- por las calles a mujeres del más diverso pelaje, y nos muestra cómo “unas suelen llevarme al templo, otras a la mancebía, otras al quiosco de la música, otras a un callejón sin salida” (pág. 151), en lo que acaba siendo el ensayo de una tipología femenina que recuerda de nuevo al *Libro de Buen amor*⁴⁷³.

⁴⁷³ Encontramos incluso un conato de asalto amoroso, con ramo incluido, a la muchacha del quiosco que, intimidada por la persecución, huye saltando a un tranvía en marcha. El galán arroja despedido al suelo unas flores que, evidentemente, no ha comprado pensando en el cercano encuentro con Ruth.

Mientras espera –y coquetea con la primera que pasa- va planteando cuestiones del todo ajenas a la relación con Ruth:

Hoy ya puedo olvidar todos los catálogos y escribir al pie de cada cosa su rótulo más bello. En este séptimo día, en que descansan los dioses, la naturaleza rebelde puede hacerme colaborar en su programa de rectificación de contornos, ya tan gastados por la mordedura de los siglos (pág. 146).

Aborda aquí nuestro profesor cuestiones cercanas a nuestro estudio. Como sucediera en *Víspera*, así como en el discurso teórico de Ortega, lo que se está planteando es una tensión entre la realidad y el hombre, aunque no en los términos de problema perceptivo-cognitivo que empleaba Salinas –en este caso, la capacidad de someter el mundo al intelecto parece fuera de toda duda- sino haciendo suya lo que podríamos tomar como una redefinición artística de lo real, lo cual sería fácilmente conectable con postulados orteguianos. Recordemos que, para el filósofo, la tarea artística consistía, entre otros muchos matices, en abordar a la realidad por su flanco más débil, es decir, la creación de metáforas a partir de los rasgos menos manidos de la realidad.

La declaración de intenciones del profesor es llevada inmediatamente a la práctica, al establecer una novedosa dicotomía entre la lluvia y el sol que encierra una deliberada actitud de destrucción del tópico⁴⁷⁴. La lluvia, tradicionalmente asociada a estados melancólicos, es recibida por nuestro protagonista como un elemento muy positivo y alegre. El sol, sin embargo, despierta comentarios adversos : “El sol apenas añade, a las falsas alegrías ya elaboradas, un poco de cinismo. Me alegra verlo esconderse ante un hosco tropel de nubes” (pág. 147).

Teniendo en cuenta la naturaleza hasta cierto punto comparativa de este estudio, no podemos dejar de traer a colación el sol personificado de “Entrada en Sevilla”, que adquiriría un aire de traidor melodramático. Un poco más abajo, Jarnés va a convertir al astro rey, sucesivamente, en un rejoneador y en un toro. En todos los casos, valores y asociaciones del todo inusuales:

⁴⁷⁴ Esta intención se hace explícita un poco más abajo cuando, al aparecer el sol tras la lluvia, el profesor apunta que “Recuerda tópicos falsos: “Sol, alegría de la mañana...” Ecuación petulante” (pág. 147).

Ahora, el sol comienza a rejonear denodadamente con las nubes. El sol es un buen picador en el “celeste anfiteatro”. También es un toro, el “luminoso toro”. El sol lo es todo: dios, barrendero, miura, garañón... El sol acomete, fecunda, pinta, tuesta, incuba, recibe incienso, quintillas, plegarias, blasfemias; se quita y se pone el antifaz en los eclipses, para dar gusto a los astrónomos. El sol es dócil, farsante, benévolo, tiránico, dulce, cruel... (pág. 148).

Sin duda, el código en el que nos movemos es el de la literatura vanguardista, con su afán por la transformación metafórica; incluso podríamos decir que es patente el entronque ramoniano de el fragmento dado el carácter sintético de las sucesivas imágenes. Sin embargo, la acumulación es tal que a nuestro juicio podría interpretarse como un signo irónico o incluso paródico. En esta dirección encontramos otro indicio en seguida, y es el remedo burlesco, esta vez claro, de otra escuela literaria, esta vez de honda raigambre decimonónica, como es el simbolismo: “El poeta barométrico extrae sus metáforas del *Manual de correspondencias entre la naturaleza y el arte*. El campo emite sus mensajes, y el poeta radioescucha los recibe con júbilo y los traduce, paciente, con ayuda del *Manual*” (pág. 194).

En ambos casos parece estar criticándose lo mismo: una literatura que se escribe siguiendo recetas preconcebidas, con independencia de que esas recetas se concibieran décadas atrás o sean de rabiosa actualidad. De hecho, el modelo esbozado con el alarde metafórico en torno al sol no es seguido a lo largo de la novela –mucho menos el simbolista-, en la que audacias parecidas pueden hacer su aparición de forma esporádica, pero sin llegar a ser, en modo alguno, el eje de la obra.

Con el fin del chaparrón termina lo que podríamos llamar la parte más meditativa del episodio, y se prepara el verdadero inicio de la acción. A la vez que observa a las mujeres que pasan ante él, el protagonista se ve asaltado por el recuerdo de Ruth, la cual no se decide aún a “sonreírle”. Lejos de afligirse o preocuparse, es en este momento cuando deja escapar el comentario más optimista del episodio:

“Ruth no se decide a sonreírme... No importa. Ríen las nubes, los charcos, el sol, los transeúntes... Todo me hace feliz, porque lo puedo contemplar serenamente, porque

puedo medirlo todo, hallar sus raíces, seguirlo hasta sus últimos frutos⁴⁷⁵. Todo me hace vibrar muy hondo, porque puedo desprenderme de su música fácil, alegre, parlanchina, después de aprovecharme de su eléctrico contacto. Entre las cosas y yo está siempre mi cuerpo, hoy tan inofensivo, tan dócil, tan buen conductor. Llegan hasta mí las hondas lejanas en toda su pureza. Soy una balanza en delicioso equilibrio. Por cada lingote de cobre que me alargan los hombres y las cosas, puedo yo devolverles un lingote de oro” (pág. 150).

Estas líneas son acaso uno de los más claros puntos de contacto entre *El profesor* y *Víspera*, al menos en lo que se refiere un problema común que recorre toda la novela de Salinas y que en este simple párrafo aparece ya para Jarnés como algo resuelto. La realidad, que se tantas veces escurría, esquivaba, entre los dedos del hombre, se entrega ahora más allá de su apariencia, hasta sus “raíces” y sus “últimos frutos”. Tal disparidad de resultados en un empeño análogo debería hacernos formular, al menos, alguna hipótesis, aunque creo el propio profesor nos da una clave importantísima: el cuerpo, que aparece calificado como un excelente “conductor” entre las cosas y el poeta. Ello implica por lo menos dos consecuencias inmediatas; la primera, evidente, que el método de acercamiento a la realidad ha cambiado, cosa absolutamente obvia desde el momento en que utilizamos un instrumento material distinto. Mientras el asalto de Salinas a las cosas era eminentemente racional –cerebral, si se quiere- en Jarnés cobran mucha más importancia los sentidos, lo que coincide con el talante más mundano y vitalista de estas páginas. La segunda, esta sí mucho más hipotética aunque del todo probable, es que Salinas y Jarnés estén nombrando como realidad a dos cosas distintas.

Al mismo tiempo, y con independencia de las diferencias que puedan hallarse en el método y en el instrumento empleados, hemos de señalar la coincidencia entre lo que aquí dice nuestro profesor y el tono general de los textos teóricos salinianos con los que acompañábamos la parte precedente de nuestro estudio. A partir de la materia real, asequible a los sentidos, el poeta elabora un mundo poético que no es una construcción falsa ni una mixtificación de lo real, sino precisamente esa realidad presentada en su esencia más pura. Ya que, como hemos dicho, cualquier posibilidad de influencia de

⁴⁷⁵ La coincidencia terminológica entre la novela jarnesiana y su obra crítica es, de nuevo, total. En *Cartas al Ebro*, op. cit., pág. 412, el filósofo se apoderaba de las “raíces”, mientras que el artista se reservaba los frutos. Nuestro profesor, por su parte, acapara los dos aspectos de la contemplación. Véase el capítulo IV, apdo. 2.3.1.4 de este estudio.

Víspera sobre *El profesor inútil* queda descartada debido a la casi simultaneidad de ambas obras, sí podemos postular la existencia de un sustrato poético común a ambos autores, si bien a la coincidencia de planteamientos entre Salinas y Jarnés hay que objetar el hecho de que la novela del primero se centra mucho más en lo perceptivo, es decir, en el intento de captar la realidad en su primera apariencia, mientras que la búsqueda de una realidad que trascienda lo aparente se perfila mucho más en obras posteriores. En otras palabras, la reflexión contenida en la cita que reproducíamos se parece mucho más al Salinas del exilio en Boston y Sudamérica en los años cuarenta que al que inaugura la colección *Nova novorum* en 1926.

En cualquier caso, la profundidad poética y metaliteraria de este fragmento contrasta con el juego pseudoamoroso que se inicia a continuación. El protagonista inicia la observación y, en su caso, la persecución de las mujeres que se ponen ante su vista, lo que ayuda a hacerse una idea del peso sentimental que tiene en su vida la incipiente relación con Ruth. Se aprovecha para ensayar una pequeña galería de personajes femeninos: la enlutada, la fea, la que va a la iglesia, la que se dirige en cambio a la mancebía... Lo cierto es que este repertorio de mujeres se podría interpretar como un tributo al tipo decimonónico o, siendo coherente con los paradigmas de intertextualidad que hemos propuesto al principio de este estudio, como un recuerdo de la relación de categorías femeninas que se enumera a lo largo del *Libro de Buen Amor*.

Lo cierto es que este esbozo de realismo tradicional no es más que otro camino que se señala pero por el que no se continúa, haciendo de esta primera secuencia algo así como una exposición de *lo que no va a ser* la novela que tenemos entre las manos. La observación deja paso a la acción cuando nuestro profesor decide perseguir literalmente, ramo de claveles en mano, a una señorita que ha tenido la imprudencia de cruzarse en su camino. Ello da lugar a una escena no exenta de cierto humorismo -y cuya visualización nos acerca a la imaginería del primer cine mudo⁴⁷⁶- que culmina cuando la muchacha logra despistar a nuestro pertinaz profesor tomando precipitadamente un tranvía al que él

⁴⁷⁶ No olvidemos la enorme importancia que tiene la velocidad en general y la persecución en particular en el cine de Buster Keaton, lo que encaja a su vez con la atención que presta Jarnés al emergente mundo del celuloide en diversos artículos, recogidos a partir de 1936 bajo el título *Cita de ensueños*.

no puede subir por haberse gastado su último dinero en el ramito. La reflexión que hace al ver marcharse a la muchacha contiene, a nuestro juicio, elementos reveladores: “El ramito de claveles me ha robado un primer capítulo de un cuento pasional: lo más bello del amor” (pág. 157)⁴⁷⁷.

Probablemente eso es lo que es, en esencia, *El Profesor inútil*: una colección de primeros episodios de cuentos pasionales. Si *Víspera del gozo* ofrecía la historia sentimental desde un nuevo punto de vista al hacer terminar el relato justo antes de la consumación del encuentro, *El Profesor inútil* va un poco más allá: Los dos amantes se encuentran, comparten algún tipo de experiencia y, finalmente, la figura femenina hace mutis por el foro dejando al protagonista libre para otra aventura. La consecuencia inmediata: despojar a lo amoroso de la mitificación extática propia de los momentos previos al clímax, mostrándonos ese día después en el que los amantes relativizan la naturaleza de su sentimiento. Ello sienta las bases de un libro mucho más mundano, más vital.

Pero esta primera secuencia está mostrando precisamente el modelo estructural que no va a seguirse a lo largo del libro, pues finalizada la aventura del tranvía y las reflexiones del protagonista, a este sólo le queda acudir a la cita que tiene con la mujer a la que está cortejando. Y justo cuando ella aparece, el episodio termina, lo que en cierta manera repite el esquema de *Víspera*, es decir, pasa a primer plano la espera, si bien los contenidos y actitudes con los que se llena este armazón –y este tiempo de espera– son radicalmente distintos.

3.4.2 El profesor es llamado por Mirabel

La segunda secuencia de “Mañana de vacación” se abre con una carta y una cita de Ruth. Lamentablemente para el galán, se trata de una cuestión de negocios: el padre

Figuras del cinema, que fue reeditado en Madrid en 1974 por Ediciones del Centro con prólogo de Carlos Gortari.

⁴⁷⁷ Roberta Johnson encuentra un paralelismo claro entre esta escena y lo sucedido en *Niebla*, donde Augusto, que también inicia un idilio con una mujer escogida al azar en la calle, lo lleva hasta sus últimas consecuencias dramáticas. La profesora estadounidense ofrece un completo análisis de la estrecha relación intertextual entre *El profesor inútil* y *Niebla* en *Crossfire : Philosophy & the novel in Spain 1900-1934*, Lexington University of Kentucky 1993 .

de Ruth, el viejo profesor Mirabel, le requiere para dar unas lecciones⁴⁷⁸ a Valentín, su hijo pequeño. Pero, claro está, este dato solo se desvela después de su entrevista con Mirabel, ya que en primera instancia lo que recibe es una carta que lo inquieta. Como tantos personajes de *Víspera*, el profesor se ve sometido a la tortura de la espera:

No puedo seguir trabajando. Este afán de salir al encuentro del azar; esta loca danza en las pasarelas de la inquietud sin esperar el vado que pueda salvarse con un brinco; este romper frenético la corteza del minuto y hacer salvarse inútilmente la semilla... Me lanzaré a la calle para dar prisa al Mediodía (pág. 108).

El esquema de este episodio es muy sencillo, y se basa en el contraste. Por una parte, el viejo profesor, con su casa atestada de antigüedades y de objetos trasnochados, y que representa lo pasado, lo muerto, incluso lo libresco en el peor sentido de la palabra; por otra, Ruth, que personifica la belleza, la juventud y el impulso vital, elemento este último absolutamente nuclear en la obra de Jarnés.

¿Y dónde está Ruth? La muchacha escucha el diálogo mantenido por los dos profesores oculta detrás de un tapiz⁴⁷⁹. Tampoco esta vez se presenta a los ojos del lector, ni siquiera a los del personaje, en cuyo pensamiento ocupa, sin embargo, un primer plano. Tan solo es capaz de entrever, en un momento dado, una mano de la muchacha, y la reacción del protagonista es pretender reconstruir todo su cuerpo a partir del fragmento, en una actitud muy parecida a la del fragmento saliniano de “Aurora de verdad”. Pero lo que en *Víspera del gozo* constituye una reflexión de carácter metafísico con visos de platonismo, en esta novela se acerca mucho más a una fantasía sexual.

Para vengarme, quiero ver todo su cuerpo desnudo. Una mano me basta para reconstruir toda la suave arquitectura. Al llegar al jardín, ya tengo cincelados los pies irónicos, los brazos juguetones, los muslos vibrantes, los senos hirientes como su risa (pág. 110).

⁴⁷⁸ Aunque se encuentra implícita desde el título, se materializa ahora una diferencia de peso con los protagonistas salinianos: nuestro profesor se gana la vida con sus lecciones, mientras los adinerados personajes de *Víspera del gozo* no parecían preocupados por ninguna actividad laboral o económica.

⁴⁷⁹ En una novela donde la intertextualidad tiene tanta importancia, habría que tratar de descubrir la posible relación entre este hecho y *Hamlet*.

Pero Ruth sigue escondida. Cuando el profesor cruza el jardín para irse, la sorprende espiando su marcha desde la ventana, momento en que ella deja caer el visillo. Esta nueva huida marca el fin del episodio. Escondida tras el tapiz o espiando tras el visillo, Ruth y Jarnés están haciendo una misma cosa: excitar la imaginación del personaje y del lector. Ambos modelos, el jarnesiano y el de Salinas, tienen hasta ahora en común el recrearse en los momentos previos al encuentro amoroso; sin embargo, las profundas reflexiones filosóficas con que los personajes de *Víspera* entretiene la espera han dejado paso en esta novela, a algo más parecido al *strip-tease*.

3.4.3 Un estante de libros y un racimo de uvas

La siguiente secuencia es la que tiene un mayor contenido teórico dentro del episodio “Mañana de vacación”. Domingo Ródenas pone ante nuestros ojos la historia del fragmento, desde su primera publicación en *Plural*⁴⁸⁰ en 1925 hasta su versión definitiva en 1934. Existen, por lo tanto, tres versiones de este fragmento, la primera de ellas, aparecida en la revista *Plural* en 1925, es acaso la más novelesca de todas, o al menos la que más libre está de contenidos teóricos y reflexiones metaliterarias. Para la publicación como novela se le añaden contenidos procedentes del artículo “Jean Guiradoux, apuntes para un ensayo”, que versan sobre la naturaleza del libro ideal, y que ya habían sido utilizados por el autor en un artículo anterior⁴⁸¹. Por último, el texto de 1934 incluye la discusión entre los dos profesores sobre el arte nuevo, y que de algún modo reproduce las polémicas que enfrentaron a diferentes sectores críticos durante la década de los años veinte, en lo que Ródenas considera un verdadero ejercicio de ventriloquía. Aun a falta de un estudio pormenorizado de estos contenidos, lo que salta a la vista es un aumento progresivo de la carga teórica, que va acercando más y más a la novela a las convenciones del texto ensayístico. En nuestra opinión, los sucesivos añadidos provocan una sobrecarga de una estructura originalmente novelesca que no siempre es sobrellevada de manera airosa.

⁴⁸⁰ *Plural*, n°1, 1925, pág. 26-27.

⁴⁸¹ *Alfar*, n° 45, diciembre de 1924, págs. 7 – 10.

Procuraremos una vez más ser coherentes con los objetivos de nuestro trabajo y tomaremos en consideración el texto de 1926. Prescindiendo de lo añadido en 1934, que introduce un tercer elemento en tensión, podemos decir que en el fragmento que tomamos como referencia hay un doble conflicto: el que se crea por la inminente y siempre postergada aparición de Ruth, quien se sigue hurtando a un galán y a unos lectores cada vez más ávidos de su presencia, y el que se crea entre los libros que el profesor tiene ante sus ojos y el libro ideal que no encuentra entre ellos. Los presentaremos por separado con la intención de reunir luego a ambos en una explicación coherente.

Ambos temas, sin embargo, no se tratan en la novela de forma aislada. Plantado por el alumno haragán y malcriado que ha perdido la clase por ir a pasear en moto, nuestro profesor se dedica a inspeccionar la biblioteca de Mirabel, en la que encuentra todo clase de testimonios de la literatura tradicional, pero ni rastro de ese libro ideal que él y toda la nueva hornada de escritores de los años veinte anhelan y no encuentran. Mientras tanto, el protagonista es una verdadera antena empeñada en captar todos los vestigios de la mujer igualmente anhelada, “todas las vibraciones de Ruth, sus miradas perdidas en los estantes, sus sonrisas que resbalaron por este espejo, el contorno de sus dedos que bailotearon por los libros” (pág. 115).

Perdura en estas palabras la idea de la mujer como una realidad esquiva, reconstruida a partir del indicio o del fragmento. La siguiente consideración del autor es más clarificadora, y sus conexiones con la novela de Salinas son bastante claras:

Llamo precipitadamente al redil a mis imágenes dispersas. Ruth cruza un huertecillo, haciendo explotar a su paso un surtidor de gorriones turbulentos. Ahora la ocultan unos chopos, cerca del postiguillo que da al campo (pág. 118).

La primera reacción al encuentro visual con el ser sobre el que ha venido siendo objeto de reconstrucción mental no es, curiosamente, desechar los patrones que han diseñado la imaginación y el recuerdo. Muy al contrario, el protagonista llama “al redil a sus imágenes dispersas”, con lo que el encuentro con la realidad tiene un efecto reorganizador de esos materiales psicológicos. En cualquier caso, lo que se está esbozando aquí es el tema del encuentro entre la realidad pensada o recordada y la

realidad percibida, que como se recordará tuvo un tratamiento amplio en algunos episodios de *Víspera del gozo*. Y el trasfondo filosófico que une a ambos modelos novelescos –por otra parte tan distantes en otros aspectos- es la teoría orteguiana sobre el perspectivismo y la desrealización, según la cual nuestra visión del mundo se conforma a partir del ensamblaje de los fragmentos dispersos procedentes de la percepción, los cuales están sujetos a las condiciones de dinamismo y multilateralidad del ser. El indicio que hemos encontrado en este fragmento no es muy evidente, pero no podemos ignorar la estrecha relación intelectual existente entre Jarnés y Ortega.

La coincidencia con *Víspera del gozo* es en este punto bastante estrecha. Se ha escogido en ambos casos a la mujer como objeto del mundo sobre el que ensayar el problema perceptivo, y coincide también la manera en que se van recogiendo y ensamblando retazos no solo visuales sino auditivos:

[P]or el postigo se filtran en el huerto dos vocecillas infantiles que Ruth quiebra con su risa. Son rapaces que vienen a pedirle fruta[...]. Ya tengo en las manos el extremo de una cadeneta de papel de tres matices que arranca del grupo y viene colgándose de las ramas hasta engarzarse en mi alféizar. Tres voces recortadas por sus risas (págs. 119-120).

Recordemos al hilo de esta presentación la triada de “mirada, sonrisa y voz” que reclamaba el protagonista de “Aurora de verdad” para fijar definitivamente la imagen ideal de la amada en su mente. Pero, pese a las evidentes semejanzas, a este esquema se le añade un componente sensual –incluso sexual- que no encontramos en el relato saliniano, ni siquiera en “Livia Schubert”, en el que el personaje se extasía en la contemplación de una amada desnuda y del todo entregada. Y lo encontramos por la adición de elementos ajenos a la persona de Ruth que se funden con ella de alguna manera, lo que hace que la realidad circundante tome una importancia que rara vez tenía para Salinas, como podemos recordar si nos retrotraemos al estudio de “Aurora de verdad”. Una de nuestras conclusiones en aquel momento fue que esa realidad no constituía en absoluto el blanco cognitivo del personaje, absolutamente volcado en la búsqueda de la mujer, a la que de algún modo se aísla de una realidad en la que se halla disuelta, algo así como si decantásemos una mezcla. En el caso de Ruth, sin embargo,

hay un elemento de su ser que aparece simbolizado por el espacio que la rodea, y que es un jardín, un lugar con una amplia tradición de *locus amoenus* en nuestra literatura, y dentro del jardín, la parra: “Unos racimos rubios, festones de un emparrado, le tejen su nimbo de oro” (pág. 118).

Ruth no *está* en un emparrado, sino que la parra y ella se están fundiendo, pues aquélla no solo está completando la imagen visual de Ruth, sino que es además el vehículo de un simbolismo sexual aplicable a la mujer. Dicho simbolismo llega a su completo desarrollo cuando Ruth acude a ofrecer el jugoso racimo⁴⁸² al profesor, acto que toma un carácter explícito de oferta sexual. Pese a la intensa preparación a lo largo de numerosas páginas, la respuesta del galán no puede ser más decepcionante: ambos comen las uvas pero la propuesta esperada por Ruth nunca llega. Los granos del racimo se van terminando en una angustiosa cuenta atrás al término de la cual el profesor no ha encontrado la ocasión o el valor para declararse a la muchacha que, finalmente, se despide.

Una vez más, la sensación buscada en el lector parece ser la misma: la creación de una expectativa que, finalmente, no llega a producirse. Sin embargo, esta constante ya no viene dada por la decisión del narrador de centrarse en los prolegómenos, dejando fuera el propio encuentro amoroso, sino por el fracaso o, mejor dicho, por la inhibición del propio personaje. Dicho de otra forma, ambas obras tienen en común el hurto al lector de ese encuentro amoroso; pero mientras en *Víspera* ese feliz suceso suele darse por supuesto, en la novela de Jarnés es la pusilánime actitud vital del protagonista lo que imposibilita el encuentro.

Esta escena tiene además el valor de plantear con toda claridad el conflicto humano que informa la novela. El profesor ha dejado escapar a Ruth porque en su ánimo pesa demasiado la vida intelectual, los libros, como dejan claro las palabras con que el protagonista pone fin a la secuencia: “Ruth se despide, mientras yo arrojo una furibunda mirada a todos los libros del estante”. Se establece la oposición entre lo libresco, en lo

⁴⁸² El ofrecimiento de una fruta por parte de la mujer con el sentido de tentación se remonta al relato genésico de Adán y Eva, aunque la imagen de las uvas responde al referente mucho más cercano del modernismo, en el célebre soneto “Lo fatal”, de Rubén Darío (“y la carne que tienta con sus tiernos racimos / y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos”).

que el personaje destaca sin dificultades, y lo vital, aspecto en el que al protagonista le queda mucho que aprender. Ese aprendizaje amoroso será el núcleo temático de la novela en los sucesivos⁴⁸³. Estamos por tanto ante una novela de aprendizaje, un clásico *Bildungsroman* que nos acerca un poco más al modelo ya postulado de *El Libro de Buen Amor*, aunque su carácter autobiográfico lo asemejaría también al modelo picaresco, también muy operativo en nuestra literatura, si bien la ausencia de un caso o situación final desde la que se narra la propia biografía, así como las diferencias temáticas y ambientales, nos hace desechar esta vía de análisis⁴⁸⁴. En cualquier caso, la definición de la naturaleza y características de esta vertiente biográfica de la obra será también objeto de nuestra atención en adelante.

La “furibunda mirada” con que el profesor parece culpar a los libros de la habitación de su fracaso amoroso se comprende mejor si tenemos en cuenta que el prometedor juego de miradas y palabras con Ruth convive, alternando mediante puntos suspensivos, con una de las reflexiones más importantes de la obra: la que trata de discernir la naturaleza del libro ideal y que mantiene fuertes conexiones con la formulación de Ortega en *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*. Además de ser, con toda probabilidad, el fragmento de mayor carga metanovelística del libro – aspecto que nos llevaría en principio a clasificarlo dentro de lo que hemos venido llamando “materiales digresivos” – es el fragmento teórico que mejor se engarza dentro del tejido novelesco. Las palabras que cierran la secuencia nos dejan clara la estrecha relación entre ambos textos: el profesor se refugia en la reflexión cultural y artística porque se siente en realidad aterrado ante la cada vez más explícita ofrenda que Ruth le hace de su persona. El contenido teórico, lejos de ser un postizo, entra así de lleno dentro de la novela como parte de la idiosincrasia de un personaje para el que estas preocupaciones constituyen una elemental señal de identidad.

⁴⁸³ Esta constante temática reaparece en otras obras del autor, como *Viviana y Merlín* y, sobre todo, *Paula y Paulita*, obra también aparecida en *Nova novorum* y que será tratada a continuación.

⁴⁸⁴ En cualquier caso, podemos afirmar que *El profesor inútil* está anticipando de algún modo algo a lo que nos hemos referido en la primera parte de este estudio: el desplazamiento al género biográfico que va experimentar la novela a comienzos de los años treinta, género que implica un mayor peso de lo argumental y un consiguiente alejamiento de los postulados de *La deshumanización del arte*.

Si valiosa es la forma en que este contenido en principio extranovelesco se integra en el “horizonte cerrado” de la novela, no menos importante es analizar su contenido, en general semejante a las enseñanzas del maestro Ortega, al que Jarnés sigue de forma explícita.

El primer aspecto del libro ideal abordado por nuestro inútil profesor es el conflicto, y lo hace con un planteamiento del todo coincidente con las ideas de Ortega: el conflicto dramático, aunque es un ingrediente de la obra, no es lo esencial o, al menos, tiene una función muy distinta a la que tradicionalmente se le viene atribuyendo.

Renuncio ya al novelista y al dramaturgo [...]. Sólo el filósofo y el poeta son los puros aventureros. Aquellos crean un conflicto por el goce de resolverlo, estos por el placer de contemplarlo. Esas vibrantes redes de canalillos que enlazan todas las ideas de las cosas, sólo el filósofo y el poeta las pueden percibir intensamente. Uno ve la túnica sensitiva que recubre los cuerpos; otro ahonda en las arterias que robustecen el pensamiento. Desde su alta azotea ven el mundo dramático como un paisaje surcado por nervios invisibles al cazador de sucesos (pág. 116).

El dramaturgo y el novelista, a los que podemos identificar en general con el escritor preocupado por la anécdota, reciben en este discurso la denominación peyorativa de “cazador de sucesos”, que viene asociada a una incapacidad para la construcción⁴⁸⁵ de una realidad completa. Esto supone una coincidencia altísima con el texto de *Ideas sobre la novela* que citábamos al principio de este estudio, donde la trama es considerada un “mero soporte mecánico”, pues lo esencial en la novela no es lo que pasa, sino precisamente lo que no es pasar algo. Dicha coincidencia se mantiene también en la práctica novelesca, ya que no puede decirse que las novelas de Jarnés respondan al modelo tradicional basado en trama y carácter, si bien tanto *El profesor inútil* como *Paula y Paulita* tienen una arquitectura argumental más desarrollada que *Víspera del gozo*.

Pero las conexiones con la teoría orteguiana son más intensas y profundas de lo que a primera vista parece y, como ya sucediera con *Víspera*, trascienden lo formulado en los textos de teoría poética publicados en 1925 para hundir sus raíces en la metafísica de

⁴⁸⁵ Nótese que decimos “construcción” y no “imitación”, aspecto que será tratado por extenso por el propio autor en la nota preliminar a *Paula y Paulita* (1929).

Ortega. A lo largo de estas páginas hemos insistido en la importancia que tenía de cara a la comprensión del edificio filosófico de Ortega el concepto de “contempladores”, que se aplica al filósofo y al artista. Este concepto marca la diferencia entre los aptos e ineptos en la recepción y producción artística y extiende también sus ramificaciones a la esfera del pensamiento político, muy imbricado con el artístico en el discurso orteguiano como hemos tenido ocasión de ver. Este concepto empieza a aparecer hacia 1910 y queda fijado de una forma más o menos definitiva en “Vida activa y vida contemplativa”⁴⁸⁶.

La presencia de esta palabra sacada con toda seguridad de la terminología orteguiana de 1910, encaja con la aparición de la idea de totalidad, expresada a través de esas “vibrantes redes de canalillos que enlazan todas las ideas de las cosas”. Precisamente en 1910 está fechado “Adán en el paraíso”, el artículo crucial en el que Ortega expone sus ideas sobre el arte realista a la vez que los cimientos de su propio edificio metafísico y epistemológico, que como ya vimos, se está alejando de una noción de “esencia” heredada de un realismo tradicional de entronque platónico a favor de la categoría de relación, en la línea filosófica abierta por Heidegger. A partir de ese momento, lo importante ya no es representar las cosas, sino las relaciones entre las cosas, siempre con la intención subyacente de presentar una totalidad.

Al repasar el texto de “Adán en el paraíso”, en seguida recordamos la rapidez con que Ortega concede que la representación de una totalidad universal, que ensamblara todas las relaciones posibles, no está al alcance de la limitada naturaleza humana⁴⁸⁷, que debe por tanto conformarse con una “ficción de totalidad”⁴⁸⁸, organizada y construida dentro del ámbito artístico. Ya nos referimos en su momento a la forma en que esto constituía un claro antecedente de los conceptos de intrascendencia y hermetismo formulados en 1925, y que en definitiva viene a sancionar la autosuficiencia del mundo artístico frente a lo real. Con ello podría relacionarse la alusión en la cita de Jarnés a ese

⁴⁸⁶ Recogido en las *Obras Completas*, II, pág. 90. Para las conexiones de este discurso jarnesiano sobre el libro ideal y la filosofía de Ortega, recomendamos la relectura de la Parte Primera de este estudio.

⁴⁸⁷ Como se recordará, este es el oficio que en *El tema de nuestro tiempo*, en Ortega y Gasset, *OO.CC.*, *op. cit.*, I, pág. 202, se atribuye a Dios, ya que como ente ubicuo es el único capaz de ensamblar todas las perspectivas posibles, incluyendo las motivadas por el movimiento o el paso del tiempo.

⁴⁸⁸ Ortega y Gasset, *OO.CC.*, *op. cit.*, 486.

“mundo dramático” que de algún modo podría ser el horizonte novelesco hermético reclamado por Ortega.

A partir de este momento empiezan las divergencias entre Jarnés y el filósofo, en forma de pequeñas modificaciones en principio en nada incompatibles con la teoría orteguiana, pero que no dejan de sembrar la inquietud de algo nuevo. En primer lugar, Jarnés desglosa lo que para Ortega era la categoría única del “artista”, al que en todo equiparaba al filósofo, en novelista, dramaturgo y poeta, de los que únicamente rescata al último. No deja de ser una inquietud desconcertante en la persona que más hizo por la renovación de la novela a lo largo de la década de 1920. ¿Se trata acaso de una defensa encubierta de lo que en su momento se denominó “novela lírica”? Parece improbable en un hombre que nunca cultivó dicho género. La cuestión se vuelve más opaca si tenemos en consideración el pasaje novelesco en el que imbrica el discurso: un conflicto que no se resuelve. Durante varias páginas hemos seguido en vano la peripecia vital de Ruth y el profesor con la esperanza de que “pase algo”, mientras que la mirada del autor se ha limitado a recrearse en la contemplación de ese pasaje. Cualquier lector que se acerque a esta secuencia –y me atrevería desde ahora a hacer extensiva esta valoración al conjunto de la obra- con la esperanza de disfrutar de una trama y unos personajes, no podrá sino sentirse defraudado. Se trata por tanto de una novela que se acerca al poema no tanto en la hipertrofia la sonoridad y la sensorialidad cuanto en la nueva consideración de lo anecdótico.

En segundo lugar, Jarnés establece una diferencia de matiz respecto al referente de Ortega. El poeta es especialmente sensible a la “túnica sensitiva” que recubre los cuerpos. Esto introduce un elemento en principio ajeno –aunque no opuesto- a la propuesta de Ortega pero que Jarnés está integrando deliberadamente en el esquema del filósofo, más cerebral que sensorial. Pero no se trata de la simple incorporación de un elemento nuevo; este poeta sensorial se está equiparando en importancia con el filósofo y el artista, es decir, con los “contempladores” del texto orteguiano de 1910, únicos seres capaces de la producción y recepción artística. En otras palabras, la relación existente con el pensamiento de Ortega está ubicando al elemento sensorial en el lugar más preeminente dentro del esquema de pensamiento que está utilizando.

La incorporación de este factor podría estar en consonancia con un mayor vitalismo y una actitud más cercana a la realidad la cual, sin que ello signifique ni de lejos una vuelta a una novela mimética, tiene una entrada más copiosa en la novela jarnesiana. La reconciliación entre los postulados de la nueva novela y unos escenarios, sucesos y ambientes mucho más cercanos será, como iremos mostrando, uno de los aspectos más valiosos de la aportación de Benjamín Jarnés a la novelística de los años veinte.

Después de este revelador fragmento, inicia Jarnés a través de su personaje⁴⁸⁹ una metáfora muy desarrollada con la que pretende mostrarnos la naturaleza de esa novela ideal, a la que se identifica con “una dulce y penosa excursión por breñales sensitivos” (pág. 117). De acuerdo con esta comparación, la novela sería como un “laberinto”, “fértil en repliegues donde florece la sorpresa”. Precisamente como “red de sorpresas” se define a la novela un poco más adelante, lo que nos invita a una reflexión por lo demás bastante obvia: Si dichas sorpresas no pueden venir de la trama, pues es esta una restricción que Ortega y Jarnés parecen compartir con igual entusiasmo, hemos de esperar que se nos sorprenda desde los demás ingredientes del discurso novelesco. Ello sigue siendo en principio compatible con lo dicho por Ortega en 1925, donde se defiende que la realidad debe ser sorprendida por su flanco más débil. Nuestro filósofo pronuncia estas palabras justamente poco antes de abordar en su ensayo el tema de la metáfora –al fin y al cabo ésta se ve como el acercamiento a los objetos desde una perspectiva nueva–, precisamente la cuestión que se dispone a abordar nuestro profesor inútil. Las coincidencias, a poco que se profundiza, son por lo tanto mayores de lo que a primera vista parece.

Así pues, podemos resumir el proyecto artístico presentado en este discurso en tres puntos: En primer lugar, conflicto argumental reducido, y considerado no como objeto de resolución sino de contemplación; en segundo lugar, la sorpresa del lector y, muy ligado

⁴⁸⁹ Ródenas pone en este punto de manifiesto la coincidencia, incluso literal, entre el discurso de este personaje y el del propio autor, recogido en el artículo “Jean Guiradoux, apuntes para un ensayo”, en el que se refiere a Proust con palabras muy parecidas. Esta paráfrasis pone de manifiesto la identidad de pareceres entre personaje y autor, o lo que es lo mismo, el hecho de Jarnés está utilizando la instancia literaria para exponer sus planteamientos metaliterarios, lo que pone en peligro la intrascendencia del

este, un tercer elemento fundamental que es la metáfora. Pero, junto a todo ello, Jarnés reconoce la imposibilidad de hacer funcionar toda esta máquina en el vacío, e incluye en su formulación el importante papel de la realidad, único punto de partida posible de toda actividad creadora:

Busco un libro donde se desflores la rectilínea virginidad⁴⁹⁰ de la luz, haciéndole seguir rutas de tantas refracciones, que la ya quebrada trayectoria se trueque en una curva ceñida a las ondulaciones de las cosas, pero sin dispersarse nunca, sin producir falsas irisaciones, falsos nimbos (pág. 117).

En otras palabras, los objetos del mundo pueden sufrir en la novela infinitas “refracciones”, manipulaciones, operaciones, estilizaciones... pero cuidando siempre que el resultado no sea algo “falso”. Si volvemos a comparar este programa artístico con lo descrito en *La deshumanización*, recordamos que en esa “fuga genial de la realidad” que propugnaba el filósofo encontrábamos una tensión muy parecida entre tres elementos, a saber, la realidad, punto del que se partía; el proceso de transformación, en el que tenía una gran importancia la metáfora; y en último lugar la “fauna heteróclita” a la que se llegaba al final del proceso. Recordemos también que de esos tres elementos, era el segundo el que se consideraba prioritario sobre los otros dos. El receptor del arte –un hombre dotado de unas características especiales- encontraría un placer inteligente en la pura contemplación de ese proceso transformador⁴⁹¹.

La interpretación que hace Jarnés del texto orteguiano de 1925 reorienta su lectura de un modo muy interesante de cara a la práctica literaria. En el discurso de Jarnés, la realidad es el elemento predominante antes y después del proceso artístico transformador, y por encima de este. En otras palabras, lo que Jarnés busca no es tanto el proceso en sí como el resultado, una realidad profundamente “iluminada”, si se nos permite seguir con

texto entendida al modo orteguiano. Sin embargo, la maestría con la que se engarza en la novela el discurso teórico elimina en gran medida ese riesgo.

⁴⁹⁰ Nótese la coincidencia, incluso en los términos, con lo que dirá Jarnés tres años más tarde en la nota preliminar a *Paula y Paulita*, considerada uno de los más importantes textos programáticos del novelista: “Todo, en torno, aguarda la violación del artista”.

⁴⁹¹ La recepción artística constituye para Ortega una modalidad del proceso de desrealización que conlleva todo acto de conocimiento del mundo. La diferencia es que este acto carece de utilidad y exige un cambio de perspectiva, es decir, desviar la atención hacia los elementos del mundo menos atendidos para percibir así de un modo nuevo.

el símil de Jarnés. La variación introducida sobre la “fuga genial” de Ortega nos acerca a su vez a lo visto en Salinas, para quien el objetivo del arte es una realidad mucho más entregada al artista, que aspira a poseerla de forma absoluta.

Junto a las reflexiones tocantes a la naturaleza más profunda del arte, un párrafo dedicado a algo más externo: el estilo, que debe apartarse de los tópicos más manidos:

Mejor es crear una nueva especie estética con las parcelas más bellas de todas las especies visibles e invisibles, zoológicas, botánicas o racionales. E inventar para esta especie un nuevo idioma muy lejano de todos los idiomas del mercado. Y dictarle un código. Prohibir al arroyo los murmullos, y al viento los gemidos, y a las alondras las sonatas al alba, ya sobrantes después de despertar a Julieta de su arrobó. Que el viento y las frondas digan claramente lo que quieren, y el arroyo, si se le incita, nos cuente sus menudas impresiones con sencilla transparencia (pág. 119).

Con el deseo de crear una nueva especie artística dotada de su propio lenguaje, culmina esta intensa secuencia del libro, donde lo teórico se ha integrado perfectamente en lo novelesco precisamente gracias al conflicto que encontraremos de forma muy recurrente no solo a lo largo de la novela, sino en otros muchos puntos de la novela de Jarnés: el que estalla entre la sabiduría libresca y los apetitos carnales, contraposición que anota muy acertadamente Ródenas al final del episodio. Sin embargo, junto a esa contraposición, nos atrevemos a señalar un paralelismo, pues lo que hemos contemplado es la manifestación de un doble fracaso: El personaje no ha conseguido dar salida a su atracción por Ruth, a la vez que ha fracasado en su intento por encontrar el libro ideal.

3.4.4 Lección frustrada a Valentín

La secuencia cuyo comentario iniciamos a continuación es de las más breves del libro, y tampoco es comparable a la anterior ni por la intensidad de los temas abordados ni por su importancia en el desarrollo en el plan general de la novela. Es, sin embargo, uno de los no muy numerosos fragmentos de la obra que permanece inalterado desde 1926, no ya desde su aparición en *Nova novorum*, sino desde la primitiva y fragmentaria aparición en *Plural* ese mismo año.

Es esta la única ocasión en la que encontramos al protagonista en un intento de ejercer su magisterio sobre el alumno, que escucha la lección de literatura medieval sin

demasiado interés. Pero antes de pasar a valorar el significado de esta lección, tenemos que detenernos en la visión que el propio profesor presenta de su alumno quien, debido a la lluvia, no ha podido esta vez eludir la clase saliendo con su motocicleta:

Hoy llueve copiosamente y presumo que mi viaje no será inútil, como tantos otros. Valentín no puede hoy utilizar su habitual instrumento de percepción: la moto. No es posible ensayarlo a ras de tierra, por que todas las sendas están llenas de fango. Habrá que pensar en cosas más altas, y Valentín necesita, para ello, un avión. Sus resortes son siempre mecánicos. Cuando haya de sumergirse en conceptos muy profundos, pensará en adquirir una escafandra (pág. 121).

Cualquier lector de 1926 que fuera, además, seguidor de la colección *Nova novorum* pensaría probablemente en “Entrada en Sevilla”, donde el tema de percepción ligado a la máquina, sugerido y apenas esbozado en esa alusión a la moto como “instrumento de percepción”, se aborda por extenso si bien con un mayor optimismo y, por supuesto, sin tanta ironía. Es cierto que en el relato de *Víspera* el vehículo en movimiento se ve como un obstáculo para la percepción de Sevilla; pero de alguna manera sirve también para ofrecer al personaje una visión de la ciudad no más incompleta y arbitraria que cualquier otra, pero con el aliciente de tratarse de una perspectiva nueva.

Jarnés, en cambio, al parecer ajeno a este influjo, percibe la máquina como un elemento negativo, y lo asocia con una actitud de superficialidad ante la vida, sujeta a la simple materialidad de los objetos. Tal valoración se acentúa por las irónicas alusiones al avión y a la escafandra, y queda reforzada por la actitud del muchacho ante la lección del profesor (llega incluso a quedarse dormido), de la que solo le llama la atención el nombre de *Pamphilus*, que le resulta bastante gracioso.

Cuando el pupilo se queda dormido, el profesor se vuelve hacia lo que viene siendo su principal preocupación a lo largo del episodio: intentar contactar con Ruth. Y es ahora cuando el propio profesor se convierte a su vez en receptor de su propia lección, que curiosamente había acabado derivando una vez más hacia el *Libro de Buen Amor*, cuya relación de intertextualidad con la novela de Jarnés alcanza su punto culminante.

La puerta de la estancia contigua está entornada. Me pareció que arrastraban levemente una silla. Quizá no me separa de Ruth más que un salto audaz: la distancia que nos separa siempre. Pero esa gimnasia no se aprende en Juan Ruiz (pág. 123).

Al tratar de aplicar las enseñanzas librescas a su propia vida, no logra sino comprobar una vez más su inutilidad. El final de esta “lección frustrada” representa, además, un punto de inflexión en el episodio, a partir del cual el profesor cederá la cátedra al alumno: Valentín se ofrece a llevarle a Madrid, precisamente a lomos de la moto que un par de páginas más arriba ha sido denostada como símbolo de la superficialidad y materialidad modernas. A partir de este instante es Valentín quien toma la iniciativa, y empieza el verdadero aprendizaje vital del supuesto profesor.

3.4.5 La Glorieta de Atocha (1926)

Y así llegamos a la última secuencia de lo que en 1926 era el largo episodio titulado “Mañana de vacación”. Es un fragmento especialmente importante por su carácter de cierre tanto de una unidad estructural, el episodio, como argumental, la relación con Ruth, pero también por ser una de las partes donde más fuertemente ha incidido la revisión de 1934, al introducir no solo elementos digresivos sino también un final nuevo para el episodio, que puede tener consecuencias de cara a la definición de una concepción novelesca.

Lo primero que encontraría chocante un lector de 1926 que no solo conociera la novela de Pedro Salinas sino que estuviera además mínimamente atento a las principales cuestiones literarias debatidas en la época, es la descripción detallada de un lugar conocido y real. “La glorieta de Atocha...” es un contundente arranque que por fuerza debía llamar la atención de los lectores que aún tenían muy fresca en la memoria la imaginaria Icosia de “Mundo cerrado” o incluso la esquiva capital andaluza de “Entrada en Sevilla”. Esas cuatro palabras al inicio del texto debían encender en muchos cerebros una luz roja que alertaba de una posible vuelta al realismo, una luz que, sin embargo, se apagaría al continuar un poco más la lectura:

La glorieta de Atocha es la palma extendida de una mano gigante que prolonga sus dedos en largas fibras nerviosas, destrenzadas luego para hacer vibrar a toda España.

O quizá es un puerto sobre el Mar Gris, es decir, Castilla. [...] Aquí, como en todos los puertos, se mezclan el dinamismo y el éxtasis, el vuelo y el reuma. Hay en el muelle lanchas atracadas, olor a pescado, collares de luces nadando en el agua negra de la noche. Y todo hierve de pasajeros febriles que van a perder el vapor. Quizá en el puerto de Atocha solo falta esa enorme estatua del descubridor de Iberia, el Colón de los grandes puertos... (pág. 125-126).

Puede decirse que, como un buen torero, Jarnés se “arrima” al realismo para, en el último momento, hurtar el cuerpo en un gracioso pase. Donde nos ha hecho esperar una página de observación y descripción, al uso del siglo XIX, nos presenta una metáfora muy desarrollada, una verdadera “sorpresa”, si recuperamos la terminología del discurso teórico que ha puesto en los labios de este mismo personaje en la secuencia anterior. Se trataría de una operación novelística muy similar a la observada por Antonio Candau⁴⁹² a propósito de “Entrada en Sevilla”, donde el autor se acerca deliberadamente a los presupuestos de la descripción realista para, finalmente, subvertirlos.

Sin embargo, aunque Salinas y Jarnés están empleando un procedimiento análogo, los resultados no son idénticos. Si recordamos el relato de *Víspera del gozo*, la “sorpresa” era precisamente que Sevilla no era finalmente descrita. Pero no podemos decir que en este caso Jarnés no está presentando una imagen de la glorieta de Atocha, aunque sea desde una perspectiva nueva. Mientras que Salinas aleja el fantasma de una literatura mimética evitando en lo posible la aparición de escenarios tomados de un referente real, en el modelo de Jarnés, la realidad cobra dentro de la novela una relevancia mucho mayor y, lo que es más importante de cara a nuestro estudio, lo consigue respetando al máximo los presupuestos del nuevo arte. De forma coherente con los presupuestos que extrapolábamos de lo expuesto por el personaje en el discurso anterior, para Jarnés la realidad transformada –“iluminada”– por el arte es incluso más importante que el propio proceso transformador, lo que, como apuntábamos, constituye una modificación muy sutil de la teoría presentada en *La deshumanización*, pero que tiene consecuencias nada desdeñables en la práctica:

⁴⁹² Véase capítulo III, apdo. 3 de este estudio.

Va tejiendo en el muelle una espesa malla de vibraciones⁴⁹³ la gritería de los vendedores de mariscos y periódicos, la barahúnda de buhoneros y limpiabotas, de camareros y mendigos, las risas, los piropos, todo el sordo tumulto de las diez de la mañana en la glorieta. Resbalan, rebotan en la malla los bocinazos de los taxis, el estruendo de los camiones, el tintineo apremiante de los tranvías. Un violín va sembrando entre los veladores puñados de pañideras corcheas que no logran reconstruir el “cuplé” de moda (pág. 126).

La metáfora del muelle es la operación que permite introducir en la novela una descripción de Madrid manteniéndose fieles a los presupuestos del nuevo arte, y a su búsqueda de una transformación artística de la realidad. Un difícil equilibrio que permite la aparición incluso de algunos elementos rayanos en el costumbrismo, elementos que en el añadido de 1934 ganarán terreno y se introducirán además sin tantas prevenciones. Pero notemos una variación más sobre la descripción tradicional, que podía en la mayoría de los casos definirse como la “narración de una mirada”. La organización de dicho texto se mantenía en principio fiel a la posición y movimientos de un hipotético observador, fuera este un personaje de ficción o la figura del narrador omnisciente. Sin embargo, en la abrupta transición que hay desde los tranvías a los veladores, Jarnés ha destruido esa convención, al pasar bruscamente de un elemento exterior –la calle- a uno interior –el velador, dentro de un establecimiento, y entretejer la “barahúnda” de vendedores de las diez de la mañana con el nocturno ocio de los veladores. Esta actitud se acerca al deseo de la nueva novela de pasar por encima de las leyes perceptivas del espacio y el tiempo y descomponer la realidad en un “collage” de fragmentos, en el montaje cinematográfico que mencionaba Del Pino.

En este escenario persiste la búsqueda de la esquiwa Ruth, aunque, en este momento, la cita es con el vividor Valentín quien, como ya adelantábamos, ha usurpado el papel docente del profesor, al que ha convertido en su pupilo en materia de vicios. Aunque no centramos en este momento nuestra atención sobre la escena por eso, sino por la reaparición del motivo de la cita, tan recurrente en *Víspera del gozo*. De hecho,

⁴⁹³ Esa “malla de vibraciones” es el trasunto práctico de lo que al teorizar este mismo personaje llamaba un poco más arriba “vibrantes redes de canalillos”, y que ya en aquel momento pusimos en relación con el deseo orteguiano de presentar, más que objetos, relaciones entre objetos que acaban formando un todo, o al menos, una “ficción de totalidad”. La coincidencia entre discurso teórico y praxis se va estableciendo, por tanto, con toda coherencia.

tendremos ocasión en fijarnos en que esta secuencia está en realidad articulada sobre el esquema de un cita, de la espera, durante la cual se observa, se reflexiona, incluso se rememoran acontecimientos. Nuestro protagonista se ve obligado a esperar a Valentín – quien, por otra parte, acudirá posiblemente acompañado de Ruth- por espacio de una hora. Esto suscita en él, en primer lugar, una reflexión sobre el tiempo:

Con el pretexto de trabajar juntos, me arrastra a compartir con él todos sus ocios, y un holgazán consume mucho más tiempo que un hombre laborioso. Valentín me enseña a atropellar las horas, a perderlas en gran ruleta madrileña, a pedir anticipos a la noche, al día siguiente, que luego es preciso restituir por la mañana (pág. 126).

Recogemos el fragmento por la coincidencia temática con “Cita de los tres”, uno de los relatos de la novela de Pedro Salinas, en el que se abordaba el tema de la vivencia subjetiva del tiempo, pero también por la coincidencia en términos de imagen literaria existente, al asociar el tiempo al dinero, Jarnés mediante esa alusión al anticipo y Salinas al identificar las horas, minutos, etc..., con “distintos tipos de moneda”. No sería muy difícil objetar que la asociación tiempo-dinero es todo un tópico; sin embargo no puede negarse que ambos autores han desarrollado esa vieja asociación hasta darle significados y valores nuevos. De todos modos, no es la coincidencia metafórica la única razón que nos impulsa a recordar el texto saliniano, sino precisamente la divergencia entre ambos autores a la hora de abordar el tema del tiempo. En “Cita de los tres” el personaje reflexiona sobre cómo, mientras en el campo el tiempo fluye más libremente, en la ciudad abundan los elementos (relojes, alumbrado público...) que tienden a su medida objetiva:

Sin comprender que había gente, todos los seres venturosos, que necesitaban mucho más, porque al vivir con el ritmo pródigo y acelerado de la felicidad, libertos de las servidumbres del cómo y del cuándo, se gastaban la hora alegremente, en cualquier cosa, en caprichos, besos o pereza, despilfarrándola en unos minutos, para quedarse en seguida con las manos vacías, sin nada. Mientras que los desgraciados, que por su parva exigencia vital podían contentarse con muy poco, estaban allí enfrente, pasando y repasando entre sus dedos exangües, los dorados minutos sobrados, contándolos uno a uno, sin saber qué hacerse con tanto dinero...⁴⁹⁴.

⁴⁹⁴ *Víspera del gozo*, pág. 38.

La razón de nuestro interés por ambos fragmentos es la continuación de esa vieja –por no decir manida– identificación del tiempo con el dinero que hacen ambos escritores. En ambos casos, existe un “rico” y un “pobre” o, por mejor decir, alguien que posee una abundancia de tiempo y alguien a quien le escasea; pero en ambos casos son distintas las personas a quien se atribuye una y otra situación, así como la consideración que merecen. En el caso de Jarnés, es el crápula, el vividor considerado en términos negativos el que anda escaso de tiempo, el que tiene que pedir “anticipos” a la noche. No se nos dice de forma expresa, pero entendemos que el hombre formal, la persona ordenada, que “administra” con más juicio este preciado bien, es quien dispone de tiempo en abundancia. Volviendo los ojos hacia la teoría orteguiana, podríamos decir que nuestro profesor, a pesar de lo excepcional del comportamiento al que le ha arrastrado su relación con Valentín, está más cerca del perfil de los egregios, lo cual coincidiría con su avanzado sentido estético, del que os ha dejado suficientes muestras en la secuencia anterior. En consecuencia con esta característica –que según el discurso sociológico de Ortega devendría de una opción personal libre o “auto-elección”– nuestro profesor no está acostumbrado a ese modo de vida placentera y desocupada que le ofrece Valentín, más propia de la masa, para la que “vivir es entregarse a la emoción invasora y buscar en la pasión, el rito o el alcohol, el frenesí o la inconsciencia”⁴⁹⁵. Se trata de ese llamamiento del filósofo a “eludir la orgía”, pues esta implica el predominio del instinto sobre la razón, lo que constituye una manifestación propia de la masa en todos los ámbitos de la vida.

También Salinas parece moverse en un sistema de pensamiento muy similar o, al menos, compatible con el que comparten Jarnés y Ortega. La pista definitiva la encontramos en la frase “la parva exigencia vital”, que encierra una, a nuestro modo de ver, más que evidente similitud con el léxico orteguiano. Para el filósofo, el hombre que se “selecciona a sí mismo” es el que “se impone una disciplina más dura y unas exigencias mayores que las habituales”⁴⁹⁶. Sin embargo, en la novela de Salinas tal

⁴⁹⁵ Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, OO.CC, op. cit. III, pág. 396. Para recordar las consideraciones de Ortega acerca de la masa, vid. el capítulo II, apdo. 2 de este estudio.

⁴⁹⁶ “El deber de la nueva generación argentina”, en Ortega y Gasset, *Artículos*, OO.CC., op. cit., III, pág. 257.

exigencia no está relacionada con un modo de vida en el que prevalezca lo cerebral sobre lo instintivo, etc, sino precisamente con “caprichos, besos o pereza”. Podríamos decir que la estructura del discurso de Ortega o, por emplear su propia terminología, la “forma”, ha sido rellena con una carga semántica distinta. En otras palabras, en el sistema que esboza el fragmento de Salinas existen personas mejores en función de una exigencia vital; lo que varía radicalmente es lo que se entiende por “mayor exigencia vital”.

Es entonces Jarnés quien se asimila más a la teoría de Ortega, lo cual encaja con el hecho de que fueran dos personalidades mucho más próximas, no solo por su cercanía en los planteamientos artísticos, sino también por la experiencia común que comparten en *Revista de Occidente*. Sin embargo, la denuncia que hace este protagonista de la vida viciosa y disipada de Valentín queda en cierto modo puesta en entredicho precisamente por la situación comunicativa en la que se pronuncia. El “profesor inútil” es un hombre al que el excesivo peso de las virtudes que, según Ortega, adornan a los hombres egregios le está llevando al fracaso en la vida, que necesita, por lo tanto, asimilar rasgos de la masa –mayor espontaneidad, instintividad...- para llegar a un equilibrio. Como ya anticipábamos al hablar del pensamiento sociológico de Ortega, estamos ante un punto de fricción entre dicho pensamiento y la novela de Jarnés, en el que lo báquico y festivo cobra una nueva relevancia.

Pero volvamos al rasgo por el iniciamos esta pequeña digresión. El profesor está esperando una cita, lo cual se está convirtiendo en una constante estructural de la novela, que empezó con el personaje citado con Villamil, y continuó con el mismo esperando a Valentín para darle una lección que este había eludido. Y como verdadera promesa en todas y cada una de esas citas, la presencia siempre anhelada de Ruth. La segunda constante que podemos marcar es que esas esperas se convierten en ocasión de aventuras que podríamos considerar “menores”, como el caso de la muchacha perseguida ramillete de claveles en mano en la primera secuencia, o que pueden alcanzar incluso una gran relevancia de pensamiento, como el discurso sobre el libro ideal, pero que en cualquier caso aparecen muy desconectadas de lo que en principio es el hilo central del relato, es decir, la relación amorosa con Ruth. Nos acercaríamos así a un modelo compositivo al

que hemos prestado poca atención hasta el momento, la novela del Barroco o, mejor dicho lo que en los estudios de novela del Siglo de Oro se suele definir como “novela pulpo”, y que se caracteriza por una historia central en cuyo armazón pueden ensamblarse novelas intercaladas, fábulas, sermones y materiales muy diversos, en todo caso ajenos al desarrollo de la novela propiamente dicha –frente a la estrecha coherencia entre espera y encuentro que encontramos en *Víspera*-, y que se introducen a través de mecanismos retóricos muy consagrados como la sobremesa o el alivio de caminantes⁴⁹⁷, función que en *El profesor inútil* vendría a estar realizada por la cita o la espera a la cita.

En este caso el tiempo de espera –una hora- se dedica a rememorar el relato de su noche anterior. Ya desde su inicio, descubrimos que dicho relato se construye de nuevo sobre el andamio de una espera: “Una vaga esperanza de encontrarme con Ruth me ató ayer vergonzosamente a un velador durante cuatro horas” (pág. 127). Esa “vaga esperanza” no parece ser óbice para iniciar un nuevo escarceo, esta vez con Nidia “la Pompeyana”, sobrenombre con que bautiza a una sensual habitante de la noche madrileña que le recuerda a una escultura clásica, con lo que de nuevo se verifica el esquema que estamos postulando: la espera de Ruth da lugar a una “aventura menor” que para el protagonista en modo alguno es incompatible con sus aspiraciones sobre aquella. De hecho, en el clímax de la borrachera llega a encontrarse tan confundido que no sabe con cuál de las dos se encuentra. La confusión llega al punto que cuando abandona a Nidia y esta es atropellada -¿suicidio o accidente?- él cree estar ante la muerte de la propia Ruth:

“De pronto una algarabía cerca del Botánico. Pasa un camión rodeado de puños, de gritos, de blasfemias, de guardias, de toda cólera popular. Extraen de entre las ruedas un cuerpo destrozado de mujer. Es Ruth hecha pedazos. El sombrerito verde rueda por tierra, florecido de rojo... yo me obstino en pensar que no se trata de un suicidio (pág. 131).

⁴⁹⁷ Aunque el ejemplo más claro de “novela pulpo”, así llamada por sus innumerables ramificaciones, es probablemente el *Guzmán de Alfarache*, estos procedimientos llegan hasta *El Quijote*, sobre todo en su primera parte, donde se intercalan historias como la de la pastora Marcela (cap. XII y XIII), la del *Curioso impertinente* (cap. XXXIII-XXXIV) o la novela del cautivo (cap. Del XXXIX al XLI), si bien se depuran mucho en la segunda. Aunque la equiparación de lo que está haciendo Jarnés con este tipo de novela resulta algo exagerado, lo cierto es que *El profesor inútil* es una estructura en la que encaja muy bien lo digresivo. En *La novela intelectual de Benjamín Jarnés*, Zaragoza, IFC, 1979, ofrece Pilar Martínez Latre un pormenorizado análisis de lo que ella denomina “enclaves no narrativos”.

El modo en que Nidia-Ruth fallece introduce una referencia un momento de agitación social y política. Sin embargo, esta algarabía que pone fin a la vida de la muchacha es la única muestra de violencia en una sociedad que, a lo largo de todo el relato, se asemeja a un remanso de paz. Pese a su carácter aislado, esta referencia a la situación histórica nos invita a hacer un esfuerzo por fechar los acontecimientos que suceden en la novela, y que solo podemos contrastar con otra nota de actualidad aparecida en el episodio “Mañana de vacación”, en la que una de las mujeres observadas por nuestro protagonista adquiere un periódico que alude en su portada a un avance militar sobre Sidi-Dris. La cercanía en el tiempo nos hace descartar que este avance sea el que siguió a la operaciones del desembarco de Alhucemas, iniciadas en diciembre de 1925 (no olvidemos que fragmentos de esta novela aparecen ya en mayo de ese mismo año en *Revista de Occidente*), lo que nos obliga a retrotraernos a 1921 cuando el avance sobre dicha posición se convierte precisamente en el preludio del desastre de Annual. El detalle no carece de importancia, ya que el hecho de escribir una novela ambientada en los días sucesivos a un hecho tan importante de nuestra Historia sin prácticamente aludir a la tensión que invariablemente debió provocar constituye una clara renuncia a lo que normalmente entendemos como testimonio o denuncia social.

Añadamos que esta escena tan dramática es contemplada por nuestro personaje con absoluta frialdad, tanto en lo referente al altercado como a la muerte de su amiga, para la que apenas tiene unas palabras : “Pienso dedicarle una tierna elegía. Le abriré un nicho entre mis recuerdos y será delicioso quererla, puesto que parece no haber existido” (pág. 131). La ya de por sí escasa emotividad del momento es truncada por la aparición de Ruth quien, del todo indiferente al brutal suceso, toma del brazo al profesor para que la acompañe al museo. La línea principal del relato, paradójicamente la más postergada, se recupera de nuevo dando un final abrupto a los escarceos nocturnos del profesor. Son las doce. La rememoración de la aventura nocturna con Nidia y su colofón final ha ocupado apenas una hora.

Pero, como si de un nuevo Tántalo se tratara, nuestro protagonista se ve privado de la posesión de Ruth cuando ya podía tocarla con los dedos. En esta ocasión un desmayo, ocasionado por unos excesos nocturnos a los que no está acostumbrado, es la

barrera que una vez más aparece entre ambos. Y casi al mismo tiempo, surge también la esperanza del reencuentro: durante la noche que él solo recuerda entre brumas etílicas, el profesor y Ruth han estado juntos, y no solo eso, sino que el galán se ha portado tan bien que la conquista de la doncella está prácticamente resuelta, logros de los que el protagonista se entera únicamente por el relato de Valentín: “Ruth está encantada con usted. Esta noche quiere que cenemos los tres juntos... A mí me ha estropeado la noche, porque me estará aguardando mi medalla. Pero, en fin, yo procuraré escabullirme” (pág. 132).

De esta manera tan singular da fin Jarnés a la historia de amor entre Ruth y el profesor en la versión de 1926. Como ya sucediera en *Víspera del gozo*, se nos está presentando una narración de la que se nos hurta precisamente el desenlace, es decir, lo que desde una perspectiva tradicional de la novela constituiría la parte esencial. Si en la novela de Salinas el postulado orteguiano de postergar la anécdota argumental se ponía en práctica mediante una serie de relatos en los que la acción se trunca justo antes de los acontecimientos principales, desviando la atención hacia los prolegómenos, Jarnés ha sido capaz de hurtarnos los hechos sin recurrir a ese corte, mediante el recurso de la embriaguez. La confusión sensorial producida por el alcohol ha permitido al narrador sobrepasar la víspera del gozo y llegar al día después sin que del anhelado momento se nos trasluzca el más mínimo detalle.

El recurso de la borrachera tiene otra función además de ocultarnos el encuentro entre los dos protagonistas. No es casual que el éxito como galán de nuestro profesor se haya producido precisamente cuando sus facultades racionales están desactivadas, sino que constituye la confirmación de la idea que se ha esbozado a lo largo de todo el episodio: la inteligencia y los saberes teóricos no son útiles en este trabajo vital. Esta es una idea de difícil conciliación con la teoría de Ortega, en la que la propia percepción del arte aspira a ser un “mediodía de intelección”, y donde la entrega del propio cuerpo al exceso y a la orgía se consideran actitudes propias del hombre masa. Sin embargo, esa supuesta apología del desorden queda aislada dentro del horizonte novelesco. Constituye su “contenido”, mientras lo que a él le interesa sigue siendo la forma. La forma esquiva y fragmentaria en que se nos ha presentado la orgía se corresponde con lo defendido en su

poética, razón por la cual creemos que los vicios del profesor no debieron ser óbice para que el Ortega lector de Jarnés viera en esta novela un digno ejemplo del arte nuevo.

3.4.6 La Glorieta de Atocha (1934)

Si bien aclarábamos al principio de este estudio que nuestro fundamental objeto de investigación es la edición original de 1926, no renunciamos sin embargo a presentar aquellos aspectos de la versión definitiva que nos parezcan relevantes de cara a aclarar la relación existente entre Jarnés y la esfera cultural y artística orteguiana. Tal es la razón por la que no podemos privar de nuestra atención al nuevo desenlace que se da al episodio de Ruth en la segunda edición de la novela.

Como suele pasar con los fragmentos incorporados en 1934, el texto añadido tiene un carácter digresivo, y es reflejo, cuando no transcripción, de ideas y planteamientos ya vertidos en artículos de contenido teórico. En este caso, podemos descomponer el añadido en tres partes:

- a) La digresión que toma como pretexto el “zoco” o mercado de Santa Isabel, donde tienen cabida consideraciones muy cercanas al perspectivismo de Ortega.
- b) La digresión sobre el arte y su público, donde se toca con claridad y amplitud el tema de la relación del autor con la minoría.
- c) El desenlace de la aventura entre el profesor y Ruth.

El primero de estos añadidos arranca con un lenguaje que no podía resultar extraño a los lectores acostumbrados a la novela realista: “Si una mañana, calle arriba de Santa Isabel, sube el viajero desde la estación de Atocha a la plazuela de Antón Martín, tropezará con un zoco” (pág. 132). Los datos de situación aluden a una realidad no solo localizable, sino muy familiar para el público al menos madrileño. La presencia de un referente real tan cercano y accesible constituye una innegable invitación a comprobar la veracidad de la descripción, lo que constituiría el éxito artístico dentro de las convenciones de una literatura mimética. Pero no parece ser esta la dirección por la que aspira a guiarnos Jarnés:

Para el lector de don Ramón de la Cruz, este cayado florecido es la antesala del Madrid de los sainetes. Algo más allá tropezaríamos con el metódico ejército de los burócratas, de los hombres del pupitre, de la bolsa, del deporte. Algo más acá, con el espeso alud de los hombres “castizos”, y de las hembras de airoso mantón. A veces, en este mercado, se producen choques: se cruzan turbias ironías entre las hembras de trueno y la “señora” [...].

Pero la escaramuza más fértil es otra... (pág. 134).

El aparente comienzo realista al que nos referíamos se va ahora reforzado por la esbozada alusión a una batería de tipos de los que, sin duda, Mesonero Romanos o Galdós hubieran sacado un enorme partido. Incluso se apunta alguna escena de innegable sabor costumbrista. “Pero la escaramuza más fértil es otra”. Con esta sola frase da Jarnés un golpe de timón que exigirá del lector la rápida adaptación a unas convenciones nuevas. Con esta salida en falso deja clara no ya la literatura que quiere hacer, sino mucho más la que quiere no hacer: ese relato realista-costumbrista que inicia para cercenarlo luego de un brusco hachazo. Y de ese corte brota una nueva línea narrativa donde lo que cobra relevancia es un problema perceptivo y cognitivo que ya nos es familiar: “Pero la escaramuza más fértil es otra. El viajero que cruzó penosamente el mercado, se hallará, ya en la calle de Atocha, un poco aturdido, desorientado, sin saber dónde se sitúa el corazón de la ciudad que va buscando” (pág. 134).

La coincidencia con “Entrada en Sevilla” es muy clara, y alcanza incluso una sorprendente literalidad verbal, ese “corazón recóndito y difícil” anhelado por Claudio en el relato de Salinas. También al abordar el estudio de ese relato mencionábamos las observaciones de Antonio Candau⁴⁹⁸, para quien Salinas creaba igualmente al comienzo la expectativa de una descripción realista, para sorprender al lector en un súbito giro hacia una poética en la que la realidad se presenta como algo mucho más escurridizo y fragmentario, inaprensible para la tradicional literatura mimética, e incluso para la nueva.

Así, la confianza en su propia capacidad de conocer y retratar el mundo del escritor decimonónico se ve de nuevo sustituida por la confusión del hombre del siglo XX. Si en “Entrada en Sevilla” era la velocidad del automóvil el elemento que introducía

⁴⁹⁸ Antonio Candau, “Entrada en Salinas: el relato eohumaizado”, *Revista Hispánica Moderna*, nº 43, (1990), pág. 179-91.

la ruptura entre el mundo y el hombre, en este caso dicha función la cumple el caótico gentío del mercado:

Bailan en su cerebro [del viajero] haces morados de berenjenas, amarillos racimos de plátanos; se cree aún víctima de una granizada de limones, de ciruelas; se debate entre rizados florones de escarola; tropieza con sandías, con melocotones desperdigados... No puede librarse tan pronto de tal remolino de borrosos escorzos, de tan enredada madeja de gritos (pág. 134).

Y, sin embargo, este hipotético “viajero” es capaz de organizar intelectualmente este caos alojando cada fragmento en su lugar exacto, aun al precio de eliminar algunos de sus elementos:

Del turbio mercado, sin esqueleto, sin esas graciosas lazadas de la línea, que frenan tan ágilmente las lazadas del color, irá quedando un matiz, dos matices, tres, cinco, agrupados fraternalmente, limpios, suaves, aplacados, inofensivos.

Y entonces comenzará el viajero a ver lo que aún no ha visto: el mercado (pág. 134).

La coincidencia con lo formulado por Ortega⁴⁹⁹ en la metáfora del bosque es, a nuestro juicio, bastante evidente: La profusión de los detalles, de los elementos parciales, oscurecen la percepción de una totalidad que solo es asequible al ser humano después de una operación mental que trasciende lo inmediatamente perceptivo. Algo parecido vimos ya en “Entrada en Sevilla”, aunque este texto, pese a haber sido incorporado tardíamente a la novela, es más próximo a la filosofía orteguiana que el cuento de Salinas.

Ambos relatos tiene en común el deseo de adueñarse de una realidad descompuesta y caótica, aspecto que comparten con el filósofo. Salinas y Jarnés parecen tener, sin embargo, ideas diferentes acerca de cómo hacerlo. Frente a la pretensión

⁴⁹⁹ El fragmento que plantea esta reflexión sobre el arte bajo la dualidad zoco-bodegón, en el que identificamos con mucha claridad la influencia de Ortega, pudo haber formado parte de la edición de 1926 si así lo hubiera deseado su autor, que ya lo había publicado en la revista *Residencia* ese mismo año. Por alguna razón, es omitido hasta la reedición de 1934, lo que no impide que vea la luz como nota preliminar de *Salón de Estío*, la colección de relatos breves que publica en 1929 para la editorial La Gaceta Literaria. Sobre las causas de que este texto, de innegable importancia dentro de la obra de Jarnés, fuera excluido de la versión original y recuperado en la definitiva, no vamos a aventurar ningún juicio.

saliniana de capturar todos los datos de esa infinita variación y su movimiento, el personaje de Jarnés opta por seleccionar los datos que considera esenciales.

A la luz de las consideraciones sobre la filosofía orteguiana con que abríamos estas páginas, no hace falta insistir mucho en el hecho de que la segunda actitud concuerda bastante mejor con los postulados del filósofo. De hecho, como ya advertíamos al estudiar “Entrada en Sevilla”, la aspiración de totalidad de que hace gala Claudio usurpa de algún modo el papel que Ortega reserva para Dios, único ente que, por su naturaleza ubicua, puede reunir la totalidad de las perspectivas posibles. En *El profesor inútil*, sin embargo, encontramos a un ser humano consciente de la necesidad de seleccionar el alud de datos que le aportan sus sentidos, y de limitarse a un único punto de vista. En el desarrollo que hace el filósofo cobra por ello una gran importancia la atención, que debe dirigirse y manejarse de forma consciente. Incluso el término que emplea Jarnés, “fino cedazo”, resulta muy próximo la “retícula perceptiva” de la que hablaba Ortega.

Pero, como también sucediera con Salinas, a partir de un punto común a Ortega el novelista inicia su propio camino. La realidad caótica, una vez tamizada por ese “fino cedazo” intelectual del hombre, se convierte mágicamente en arte. Así, la actividad estética no consiste tanto en la creación de algo físico o material cuanto en una determinada manera de mirar el mundo, de organizarlo. En la obra dicha operación se plasma en la estrecha relación establecida entre el caos hortofrutícula del mercado y la armónica quietud de los bodegones del museo del Prado. Acto seguido —y como tantas veces haría Ortega—, la reflexión pictórica se extrapola a la literatura. “Si la vida es zoco, la novela ha de ser siempre bodegón”.

Al igual que sucedía en *Víspera del gozo*, la obra de Jarnés tiene menos que ver con la concepción artística de Ortega y mucho más con sus postulados epistemológicos. Muy poco rastro encontramos en *El profesor inútil* de esa fuga genial de la realidad o del aislamiento del lector en el universo imaginario; sí hay una gran preocupación por la originalidad de la metáfora, pero no es necesario postular que provenga de Ortega, pues es un elemento muy cuidado en toda la prosa de vanguardia ya desde sus comienzos con Ramón Gómez de la Serna. En cualquier caso, ninguno de estos elementos cobra

importancia en este episodio, en realidad un discurso sobre el arte, que aparece sobre todo como una potencia ordenadora del caos que es el mundo.

Sí encontramos, sin embargo, una reflexión sobre la recepción social⁵⁰⁰ del arte, que constituye acaso el mayor gesto de rebeldía del novelista ante los dictados del filósofo. Frente al alarde técnico que dificulta la relación con los receptores, defiende Jarnés la franca expresión humana:

Los cuadros están ahí, quizá muy satisfechos de haber resuelto problemas técnicos, indiferentes a toda expresión vital; pudo haberlos pintado cualquier otro, puesto que no arrancan de una personal armonía. ¡Qué lejos de aquella actitud emersoniana, para quien el arte debiera ser una válvula por la que fluye –armónicamente– la total energía humana! (pág. 139).

El resto del pasaje es una diatriba contra lo que viene en llamar de forma irónica el “arte iglú”, es decir, aquel que tiene una entrada muy difícil para el público que además debe practicar arrastrándose. Nada que ver con el arte incomprensible para la masa, cuya única pretensión social era servir de medio de autoconocimiento a los elegidos. La postura de Jarnés se muestra por tanto igualmente alejada del elitismo orteguiano y del compromiso social que se defiende como objetivo de la literatura desde la izquierda.

La digresión sobre el arte enlaza genialmente con la recuperación del hilo argumental de la historia de Ruth. Como sucedía a menudo en *Víspera*, la cita es en un museo, pero encontramos dos diferencias que no queremos pasar por alto. En primer lugar, en este caso no se trata de *un* museo, sino del museo del Prado; concretamente los dos personajes están contemplando la maja desnuda. Se trata por tanto de un espacio no solo real sino conocido, que cualquier lector puede fácilmente visitar. En segundo lugar, partimos en este caso de los dos amantes ya reunidos y charlando sin timidez, con lo cual se prescinde de la cita o la espera como elementos de tensión, lo que constituye un avance no solo respecto a *Víspera*, sino frente a toda la primera parte de *El profesor inútil*. El cortejo está dando resultado, existe una progresión narrativa que no encontrábamos en la primera de las novelas, casi siempre estancada en el estadio

⁵⁰⁰ De nuevo anota Rodenas cómo introduce Jarnés material procedente de artículos ya publicados, como “El pintor y su público” en *La voz de Aragón* (20 de enero de 1932), o en *Cartas al Ebro*, bajo el epígrafe “Sobre el público”.

preliminar de las relaciones. Este “avance” no es casual, sino que responde al deseo del autor de llevar el relato hacia lo que en una novela más tradicional entenderíamos como un final coherente: ante el desnudo de Goya, el profesor inicia un discurso teórico sobre la geometría de los senos de la mujer, sostenido en la obra de unos supuestos “tratadistas”. Ruth pregunta al profesor si ha tenido alguna vez constatación empírica de esas teorías y, al confesar que no el protagonista, se ofrece a ser de nuevo la profesora:

-¿Le gustaría en vivo, comprobar sus teorías?
 -¿Cuáles?
 -¿Cómo describir aquella mirada profunda, aquella presión de manos, aquellas palabras temblorosas?
 -¡Eres tonto! Tendré que ser yo quien dé la lección. ¡Ven conmigo!
 Detiene un coche y da al chófer una dirección extraña... El resto es silencio y penumbra (pág. 144).

“El resto es silencio y penumbra”. Este final es el colofón de dos de las constantes que hemos encontrado a lo largo de la novela. Una temática: el conocimiento teórico palidece ante la sabiduría que da la experiencia vital. La otra, estructural: el desenlace de nuevo se hurta, se oculta bajo ese velo de silencio y penumbra⁵⁰¹.

3.5 “EL RÍO FIEL”

3.5.1 “El instinto es más robusto, y vence siempre a la razón”

Con el fin de “Mañana de vacación” termina también la presencia de Ruth en el libro, lo cual deja a nuestro enamorado profesor libre para emprender nuevas aventuras. Se mantiene, sin embargo, el esquema de profesor-preceptor, en este caso de una alumna particular que está preparando unas oposiciones⁵⁰².

Dos son las diferencias que, tras una primera mirada, encontramos entre ambos episodios. La primera es que, en este caso, es la propia alumna la que se convierte en el

⁵⁰¹ A la luz de estas reflexiones, y especialmente después de tomar en cuenta las semejanzas con *Víspera*, encontramos un tanto inocente la conclusión de David Conte (*Op. cit.*, pág. 31), para quien el relato hurta el desenlace amoroso a la manera de una película de la época en la que “debido a la censura pero también al pudor, se cortaba el instante del beso en la pantalla”. Sin embargo, tanto Jarnés como Salinas se muestran, en diferentes ocasiones, capaces de mostrar sin remilgos una sexualidad explícita.

objeto del deseo del profesor, lo que conlleva una drástica reducción del número de personajes y una considerable simplificación de lo argumental. A excepción de la insignificante presencia de la madre de la chica, tan solo están ella y él, sin barreras que los separen, sin aplazamientos ni esperas. De la considerable carga digresiva que encontrábamos en “Mañana de vacación” tampoco encontramos en este episodio rastro alguno.

En segundo lugar, llama la atención el explícito erotismo que rezuma “El río fiel”. En contraste con el tratamiento que del sexo se hace en “Mañana de vacación”, a menudo presentado a través de símbolos, como sucede en el caso de los racimos de uvas, en el presente episodio vemos cómo el tema se aborda de modo mucho más explícito:

El maestro y la discípula más pudorosos no se ruborizan al hablar de ecuaciones, por alarmante que sea el número de sus incógnitas. Más tarde reaparece el grana en sus mejillas, mientras habla del valor de “pi”. Acaso sospecha mi morosa detención en las agudas cimas de sus senos, que amenazan con horadar la blusa (pág. 172).

Nos disponemos a demostrar que esta presencia de lo sexual dista mucho de ser gratuita, sino que constituye un elemento sensorial—principalmente visual—del que el autor va a obtener un rendimiento artístico más que notable. Para empezar, nuestro profesor se halla en una situación que él mismo vive como bastante comprometida desde el punto de vista moral. Su papel de preceptor le pone en una situación de privilegio respecto a una muchachita mucho más joven que él. La del preceptor que se siente atraído por los encantos de su discípula es, por otra parte, una situación con precedentes dentro de la tradición de la cultura occidental, como es el caso de la historia de Pedro Damián, lo que constituye un nuevo guiño del autor al mundo medieval⁵⁰³.

Consciente de hallarse en situación propicia a la caída moral, el protagonista acude a un viejo recurso de la ascética para alejar la tentación de la carne: imaginar el

⁵⁰² Apunta Ródenas cómo en la publicación independiente del episodio, que precedió a la versión definitiva de 1926, lo que preparaba la alumna era “una cierta reválida”, lo que hacía descender la edad de la alumna-amada hasta rozar el escándalo.

⁵⁰³ Por otra parte, Zuleta (*Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Madrid, Gredos, 1977) reconoce el binomio profesor-alumna como una de las parejas recurrentes que identifica en la obra de Jarnés.

cuerpo deseado como un esqueleto, al uso de los cuadros de Valdés Leal. Sin embargo, la “ascética añagaza” no solo se revela como infructuosa, sino como contraproducente, pues la cercanía de la muerte solo sirve para despertar aún más el deseo carnal. Sustituye, por tanto, el recurso por otro más acorde con la modernidad de los tiempos, e intenta reducir el cuerpo de la mujer a su esquema geométrico. La conexión con la vanguardia pictórica, en especial con el cubismo se hace explícita:

A las fórmulas ascéticas prefiero las formas cubistas. A Valdés Leal, Picasso, el humorista. Rápidamente los brazos de Carlota se me truecan en cilindros; los senos en pequeñas pirámides, mejor que en casquetes esféricos de curva peligrosa; los muslos en troncos de cono invertidos [...] es una pura geometría, lo más cercana posible a una pura estatua (pág. 178).

Sin embargo, la transformación artística se muestra efímera, pues solo se mantiene mientras el sujeto es capaz de mantener una distancia con el objeto real que, al estar vinculado al devenir del tiempo y el movimiento, hace trizas al modelo artístico, por definición unívoco, eterno y aislado del tiempo. Retomando la base poética orteguiana, el profesor está intentando percibir a una mujer como si de una obra de arte se tratara, es decir, al margen de todo contagio emocional. Pero la naturaleza no artística, sino real y muy real de la moza hace que la tentativa fracase antes de empezar:

[Y] esferas, cilindros, poliedros y troncos comienzan a salir de su cristal eterno para encerrarse en el frágil vidrio de las horas; a deformarse en la pura geometría formarse de nuevo en la sensual fugacidad de la carne de Carlota (pág. 178).

En cualquier caso, bajo el disfraz de una escena erótica está reapareciendo un tema que ya nos resulta familiar: la percepción de lo real. El ejercicio de geometrización no tiene en realidad como objetivo la superación de las tentaciones carnales, sino la reducción de un ser histórico y real a un arquetipo esencial e inamovible, algo así como la “Carlota esencial”, humano parangón de la Sevilla esencial del *Víspera del gozo*. Pero, como sucediera también en “Aurora de verdad”, la realidad en continuo devenir rompe los moldes y se presenta como imposible de reducir a una forma única.

De esta manera, *El profesor inútil* se une a la línea abierta *Víspera del gozo* en la ampliación del tratamiento que del problema hacía Ortega, cuyos ejemplos dedicados a

ilustrar la dificultad del ser humano para adueñarse psicológicamente del mundo— recordemos, el bosque, la naranja...- estaba, como veíamos al hilo del estudio de “Entrada en Sevilla” marcados por un cierto estatismo, al que los relatos de Salinas y Jarnés contraponen una realidad sujeta al continuo movimiento y al fluir cotidiano.

Desde el otro gran enfoque del pensamiento de Ortega, el estético, la coincidencia es mucho más clara. En el arquetipo geométrico elaborado por el sensual profesor, debió ver el filósofo bastante bien plasmada su idea de la deshumanización. Se crea una imagen a partir de la realidad, pero extirpada de ella, una pura estatua, concebida además tras un ejercicio de cálculo que podemos considerar análogo al “mediodía de intelección” propugnado en 1925. La operación coincide por lo tanto con la búsqueda “huida de la realidad”, cuyo proceso se muestra ante nuestros ojos destacando con toda claridad el término “a quo” sobre el término “ad quem”. En otras palabras, tras la transformación no conocemos mejor la anatomía de Carlota, sino que nos detenemos en una figura que guarda con el original “lo estrictamente necesario para que asistamos a la metamorfosis”.

La asepsia con que se construido esa imagen de la mujer, sucumbe pronto al dictado del instinto. Si por su voluntad de autocontrol y disciplina nuestro profesor es digno de contarse entre la egregia minoría descrita y propugnada por Ortega, su debilidad y falta de perseverancia le precipitan una y otra vez en la autocomplacencia y en la orgía características de la masa. “El instinto es más robusto, y vence siempre a la razón⁵⁰⁴”.

¿Tuvo en cuenta Ortega estas consideraciones a la hora de seleccionar la novela para la colección? No tenemos manera de saberlo. En cualquier caso, no es la primera vez a lo largo de la páginas de *El profesor inútil* que Jarnés descubre y recorre la senda orteguiana para desandarla después, y optar finalmente por la vida, así como la encuentra, fugaz, sensual, escurridiza, rompedora de esquemas.

⁵⁰⁴ “El espíritu está dispuesto, pero la carne es débil” (Mt. 26, 41). La frase de Jarnés parece una inversión de la sentencia evangélica, sustituyendo el elemento espiritual por la razón. Y, pese a la clara resonancia, que resultaría evidente a los lectores, el planteamiento moral se relega a un segundo plano en favor del artístico, de nuevo unido a lo epistemológico con la reflexión acerca de la captura de la realidad a partir de sus líneas esenciales.

3.5.2 Construcción psicológica y evocación. Carlota comparada, Carlota imaginada, Carlota real

La segunda secuencia de “El río fiel” está nuevamente construida sobre el motivo literario de la espera, que tantos frutos ha dado en los relatos precedentes. Pero esta vez es el protagonista quien, por espacio de dos horas, decide impacientar a Carlota con un intencionado retraso.

El esquema que postulamos se ve oscurecido por algunos elementos accesorios y poco relevantes, y que retiramos por lo tanto para apreciar mejor el núcleo esencial. Se trata de la niña con la carita redonda con la que se encuentra y el subsiguiente recuerdo de su novia en tiempos de colegial, que casualmente se llamaba también Carlota. No es más que otra ocasión aprovechada para adosar elementos al relato principal que, aunque en este caso no son lo suficiente ajenos a este como para calificarlos de material digresivo, sí hay que entenderlos dentro del amplio sentido de la unidad narrativa que viene demostrando Jarnés.

Paralelamente a la evocación sentimental de la infancia, encontramos una evocación de la Carlota actual. No se trata de una evocación propiamente dicha, porque, al igual que sucedía en “Aurora de Verdad”, no estamos recordando a una Carlota del pasado, sino que se trata de reconstruir a la Carlota que no estamos viendo, a la que se encuentra en su casa en esos mimos instantes, si bien dicha reconstrucción solo puede hacerse con elementos recogidos en una experiencia pasada.

El esfuerzo de reconstrucción se asemeja también al realizado por Melchor en “Livia Schubert, incompleta”, aunque con una diferencia sustancial: mientras en el relato de Salinas se trataba de construirle a la mujer un alma, es decir, un concepto esencial, inamovible y absoluto, el profesor jarnesiano, al parecer más consciente del devenir de la vida como principio fundamental, está ensamblando una Carlota concreta, ligada a las ataduras del tiempo y el espacio, la Carlota de este momento. Por eso los resultados de su trabajo mental son diferentes, dependiendo de las horas, a las seis, a las siete o a las ocho.

En cualquier caso, y como era frecuente también en *Víspera del gozo*, el momento culminante llega cuando esa construcción, múltiple y cambiante, va a entrar en contacto con la realidad objetiva.

Las ocho. Son muchas dos horas para esperar a Carlota. Ella está tan alta en mí, que cuando llegue a su lado no voy a conocerla. No debo ya profanar esta copia, cotejándola con el texto. Es cruel destruirla.

Tendré que dar mi lección a Carlota sólo las tardes en que no haya pensado ir a verla (pág. 182-183).

Hay que hacer notar que el profesor es más consciente de la distancia existente entre mundo y mente de lo que solían ser los personajes salinianos, los cuales, mucho más ingenuos, solían verse sorprendidos por los cambios surgidos del devenir de la realidad. No quiere decir esto que dicha sorpresa implicara, como algunos críticos aventuraban, una decepción o un trauma, sino que incluso, como veíamos al estudiar la primera novela, la cuestión se cerraba a veces incluso de una forma un tanto lúdica. Nuestro profesor, sin embargo, parece temer mucho más ese choque, hasta el punto de querer evitarlo.

La evasiva de este personaje, no exenta de cierta ironía, resulta a nuestro juicio poco creíble en un hombre sentimentalmente interesado en una mujer que le espera. No se trata de una huida por timidez o por miedo, sino por preservar intacta de la contaminación real a una imaginación largamente elaborada, a la que se acaba prefiriendo sobre el original. No creemos que tal salida hubiera sido posible en un personaje de Salinas en los que, hecha abstracción de su comportamiento más o menos atípico, late siempre un sentimiento. La prioridad recae en este caso sin ambages del lado de la reflexión psicológica y filosófica, que acaba fagocitando a la emergente historia de amor. El “precario equilibrio” que postulábamos en *Víspera del gozo* entre la presencia de lo sentimental y la práctica de una literatura nueva sea ahora menos precario, y a la vez menos equilibrio pues, contrariamente a lo que podría hacer pensar el abundante contenido erótico del libro, es el componente intelectual el que se acaba imponiendo.

3.5.3 Un final de novela, un final como en la vida

Si hay una coincidencia clara que nos permita trazar un triángulo que reúna la doctrina estética de Ortega, la novela de Pedro Salinas y el texto que nos ocupa, es la conciencia de que el argumento ya no desempeña el papel central que recibía dentro de la tradición realista. En *Víspera del gozo* se hipertrofia el preludio para hacer acabar el

relato justo antes del momento esencial en los modelos literarios basados en la trama que es el desenlace, lo que provoca que los sucesos más esperados por lector –entendamos, por un lector formado en las convenciones tradicionales- queden fuera de su alcance.

El relato jarnesiano da, en este caso, un paso más en esta dirección. No es que el final del relato se nos hurte; es que, sencillamente, no existe. Los finales con colofón son propios de la novela, y especialmente de aquellas que son herederas del folletín, como la novela rosa (entonces conocida como “novela blanca”), a la que Carlota es, al parecer, bastante aficionada:

[D]esfila ante mí esta pequeña historia de dos meses que sería bueno epilogar antes de borrarla definitivamente. Es una aventura manca, imposible de contar en una tertulia, donde se exige cerrar bien el circuito de cada episodio. Es preciso –como en la vieja novela- preparar a todo fuego de artificio su ruidoso final...

Y yo no encuentro ese cohete. La luminosa rueda de estos días se apagará en la sombra y en el silencio (pág. 188).

Y casi inmediatamente se inicia una comparación directa entre la historia contada y la vida:

Ella gusta de esas novelas donde, al fin, como en las ecuaciones, se despejan satisfactoriamente las incógnitas. Pero yo prefiero la novela donde –como en la vida- no hay prólogo ni epílogo, sino ciertos jalones de partida o término (pág. 188).

“Como en la vida”. Jarnés ha seguido la senda del arte nuevo en lo que tiene de superación de los cánones y técnicas tradicionales, pero ha acabado finalmente por negar también el modelo nuevo, al menos en la formulación que recibirá en *La deshumanización del arte*. No podemos incluir a Jarnés dentro del mismo modelo desde el momento en que declara que su arte –sin duda, y a su manera, un arte nuevo y distinto del realismo, aspecto que le une suficientemente al espíritu de *Nova novorum*- es superior al del siglo XIX porque se adapta más a la vida, es decir, se estaría defendiendo un realismo más realista que el de Galdós o Pereda. Ortega, sin embargo, está en una posición diferente, y aspira solo a usar la vida como trampolín de transformaciones, como punto de partida de una fuga genial, o como elemento que debe, en todo caso,

verse encerrado en un universo hermético. Todo menos realizar una imitación aún más fiel que la del realismo⁵⁰⁵.

De forma coherente con lo hasta aquí esbozado, Jarnés hace declinar suavemente la historia hacia una final nada espectacular ni dramática. Lo cierto es que Jarnés sí ha acumulado pólvora suficiente para esa “traca final” aunque, finalmente, decide no encender la mecha:

Yo enriquecería la historia con otro dulce episodio; pero Carlota pretende reeditarla corrigiendo bien las erratas, añadiéndole un minucioso colofón. Ella querría hacerme recorrer el largo camino del amor burgués para adquirir lo que ya pudo lograrse por el atajo del instinto⁵⁰⁶ (pág. 189).

El elemento más escabroso del relato, aquel en el que autores sujetos a otras convenciones hubieran sin duda basado un edificio argumental, pasa desapercibido: Carlota y el profesor se han acostado, y ella espera ahora que ponga un final feliz a la historia con el matrimonio. Se establece por tanto un paralelismo no exento de interés entre la nueva literatura y esas nuevas costumbres entre las que José María del Pino encontraba una relación tan estrecha.

En cualquier caso, una vez más la novela nueva nos ayuda a crear unas expectativas que luego no satisface, o que satisface de una manera distinta de lo que sería esperable dentro de un sistema de convenciones artísticas tradicionales. Finalmente, el profesor lanza al Ebro un barco hecho con la papeleta del suspenso, en la que ambos han escrito sus nombres. Las lágrimas de la muchacha seducida y desechada o el tórrido beso de amor eterno son sustituidos por un barquito de papel que es mansamente

⁵⁰⁵ Podríamos, en todo caso, reconciliar este desplante jarnesiano con las enmiendas a su propia teoría estética que formula Ortega en 1927, y que al principio del presente estudio bautizábamos como “realismo posorteguiano”. En él, el objetivo explícito es la captura de lo real desde presupuestos distintos y mejores que los del realismo tradicional, así como la fundación de una nueva tipología. Véase capítulo II, apdo. 1.5 de este estudio.

⁵⁰⁶ Definitivamente alejado queda, en este punto, el personaje de Jarnés del modelo de comportamiento de los egregios, marcado en todo momento por el autocontrol y la sujeción de lo instintivo. *El profesor inútil* es, entre otras muchas cosas, una continua defensa de lo instintivo frente a lo racional. El conflicto existe, sin embargo, más bien con la parte sociológica del pensamiento de Ortega, plasmada en *España invertebrada* y, sobre todo, en *La Rebelión de las masas*, que no empieza a publicarse, como folletón en *El Sol*, hasta 1926.

devorado por el fluir de las aguas que, como en la vida, no entiende de principios ni de finales.

4. LA CONTEMPLACIÓN ERÓTICA: *PAULA Y PAULITA*.

4.1 Información general

Paula y Paulita aparece en junio de 1929 dentro de la colección *Nova novorum*, dividida en dos partes de desigual extensión, “El número 479” y “Petronio”. No es la siguiente a *El profesor inútil* en el orden cronológico, pues en los dos años que median entre los dos títulos de Jarnés tiene lugar la aportación de Antonio Espina a este proyecto editorial alentado por Ortega. Hemos preferido, sin embargo, sacrificar la linealidad temporal por las ventajas de estudiar las dos obras de Jarnés de forma unitaria. Ello no debe hacernos olvidar el importante salto que suponen estos dos años en un momento cultural calificado por sus propios protagonistas como efervescente, y que hemos pasado del año inaugural de la colección al que será testigo de su clausura. En medio se ha recorrido un camino del que ya hemos hablado en términos teóricos y cuyas huellas podremos seguir, esta vez sobre el terreno.

Si hacemos caso a Ildefonso Manuel Gil⁵⁰⁷, *Paula y Paulita* tiene como referente autobiográfico una estancia del autor en las Termas Pallarés de Alhama de Aragón, durante el mes de agosto de 1925, experiencia que debió de ser intensa en lo vital y, desde luego, fértil en lo artístico, pues el primer fragmento de la futura novela aparece solo tres meses más tarde⁵⁰⁸.

Esta temprana fecha de composición o, al menos, de inicio de la misma, no excluye por completo la posibilidad de un diálogo intertextual con *Víspera del gozo*, habida cuenta de la minuciosidad con la que Jarnés retoca y reelabora su texto hasta su publicación definitiva, e incluso más allá. De una forma u otra, el análisis de la obra pondrá de manifiesto ciertos puntos comunes que, dejando al margen la originalidad y la independencia de ambos autores, desde luego justifica el que los dos compartan cartel en

⁵⁰⁷ Ciudades y paisajes aragoneses en la obra de Benjamín Jarnés, Zaragoza, IFC, 1988.

⁵⁰⁸ *Revista de Occidente*, nº 29, noviembre de 1925, pág. 129-160.

*Nova novorum*⁵⁰⁹. Un segundo fragmento aparece en *Gaceta literaria*⁵¹⁰ unos tres meses antes de la publicación definitiva, por lo que podemos atribuirle un mero carácter de anticipo editorial de la publicación del libro. Esta no constituye, sin embargo, el final de la historia textual de *Paula y Paulita* pues, si bien la versión definitiva de la novela nunca fue oficialmente modificada por el autor, sus cuadernos íntimos⁵¹¹ contienen toda una serie de materiales, fechados entre mayo y agosto de 1932, al parecer destinados a una segunda edición que nunca llegó a completarse. El propio Ródenas nos ofrece una selección como apéndice a su edición de la obra, precedida por estas palabras del autor: “Suelo pensar en mis libros como en hijos en una perenne minoría de edad, faltos de desarrollo, en espera de una más abundante nutrición, de más vehemencia (pág. 188)”.

Una somera lectura de esos apuntes no muestra ningún cambio de dirección esencial en la orientación estética de la novela, ni representan tampoco un sustancial aumento de volumen. Sí constatamos que la mayoría parecen encajar en la segunda parte, la menos desarrollada en la versión original, y parecen destinados concretamente a conceder mayor peso a la figura de Brook. No faltan fragmentos destinados a expandir argumentalmente la novela, aportando más datos sobre el adulterio de Paula y el suicidio de Moisés; pero tampoco se altera sustancialmente la proporción de lo anecdótico frente a otros elementos de la novela. En conjunto, los dispersos apuntes que Ródenas espiga en los cuadernos de Jarnés no constituyen ni de lejos una refundición comparable a la que *El profesor inútil* de 1934 representa respecto a la versión original.

Resulta sorprendente, sin embargo, que Ródenas no haya incluido en su apéndice un fragmento de mucha mayor entidad, también destinado a una hipotética reedición de la obra, y que sí vio la luz en vida del autor. Apareció con el título de “Bílbilis” en la

⁵⁰⁹ Pese al mayor tiempo transcurrido entre ambas publicaciones, existen más semejanzas entre *Paula y Paulita* y *Víspera del gozo* que entre ambas y *El profesor inútil*, que queda un tanto desplazada del conjunto. No resulta tan chocante si tenemos en cuenta que Jarnés debió tener ambas novelas simultáneamente en construcción durante bastante tiempo.

⁵¹⁰ *La Gaceta Literaria*, nº54, marzo 1929, pág. 4.

⁵¹¹ Han sido recientemente publicados, junto al epistolario del autor, por Jordi García y Domingo Ródenas, bajo el título *Epistolario (1919 – 1939)* y *Cuadernos íntimos*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2003.

revista mexicana *El hijo pródigo*⁵¹², quince años después de la primera y hasta entonces única edición de la obra. El nuevo episodio se introduce en el conjunto al parecer como una anécdota narrada por Brook, personaje que, como decimos, iba a ser el más beneficiado por los añadidos. El asunto no es otro que el intento del doctor Cuevas, un personaje coetáneo, por recrear una antigua leyenda mora que tiene como escenario precisamente el baño del rey, lugar en el que el doctor finalmente aparece muerto⁵¹³.

En definitiva, se trata de prolongaciones y añadidos fragmentarios que no llegan a cuajar en una segunda edición de la novela y que, de haberlo hecho, no habrían ocasionado, ningún cambio sustancial en la estructura o el planteamiento estético de la obra respecto al texto de 1929, el cual será en todo momento nuestro esencial punto de referencia. *Paula y Paulita* no será reeditada hasta 1997 de la mano de Domingo Ródenas de Moya⁵¹⁴, sesenta y ocho años después de su primera aparición en Revista de Occidente⁵¹⁵, pero conocerá una nueva edición en 2002, de la mano de Francisco Soguero⁵¹⁶, lo que nos da una idea del renovado interés por la obra de Jarnés en general y por esta obra en particular que existe en la actualidad.

4.2 Argumento, personajes y ambientes

Doña Emilia de Zuleta parte, en el breve estudio que dedica a *Paula y Paulita* dentro de su obra, de la constatación de la “banalidad de la anécdota”:

⁵¹² *El hijo pródigo*, V, nº 16, Julio de 1944, pág. 26-31. Debemos la referencia a la también hispanoamericana doña Emilia de Zulueta, una de las más importantes investigadoras dedicadas a la obra de Jarnés, concretamente a su libro, *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Madrid, Gredos 1977. El relato ha sido recopilado por Juan Herrero Senés y Domingo Ródenas de Moya en *Salón de Estío y otras narraciones*, Zaragoza, Larrumbe, 2002, págs. 293-309.

⁵¹³ Doña Emilia de Zuleta, a quien debemos el dato, resalta el tono mucho más lírico de esta historia, frente al enfoque más paródico que suelen tomar las leyendas en la versión original.

⁵¹⁴ Benjamín Jarnés, *Paula y Paulita*, Barcelona, Península, 1997. A esta edición se referirán todas nuestras citas de la obra.

⁵¹⁵ La novela fue publicada en el mismo año, 1929, por G. Hernández y Galo Sáez, editores de cierto prestigio en la época. Ignoramos la razón de que el texto se publicara en dos editoriales madrileñas simultáneamente, hecho bastante infrecuente. En cualquier caso, esta edición, de la que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional, no figura en el registro bibliográfico de Lasierra, ni suele mencionarse en las obras que tratan la obra de Jarnés.

⁵¹⁶ Benjamín Jarnés, *Paula y Paulita*, Zaragoza, IFC, 2001.

[L]a breve temporada en un balneario de un joven contemplativo, su relación con dos mujeres, madre e hija, la conquista de la primera –que no le atrae- y el fracaso ante la segunda, que lo atrae; la llegada de un inglés extravagante, su participación en una excursión y su suicidio durante una orgía⁵¹⁷.

Una anécdota banal sin duda si la comparamos con la gran novela realista el XIX; pero sin duda se trata de un argumento mucho más lineal y unitario que el de *El profesor inútil*⁵¹⁸. Y es un verdadero cúmulo de sucesos al lado de la quietud de *Víspera del gozo*, donde un relato puede construirse a partir de la espera de una cita o de un paseo por Sevilla.

En su momento, tendremos que volver a valorar esta resurrección de lo argumental en el seno de la colección *Nova novorum*; pero por ahora nos contentamos con contemplar algunos de los datos que nos ofrece doña Emilia de Zuleta en su sucinta sinopsis. Por ejemplo, que ese “inglés extravagante” es Mr. Brook, quien mantuvo con Paula una relación adúltera en ese mismo balneario veinte años atrás, de la que nació Paulita. El descubrimiento de este hecho provocó, además, el suicidio de Moisés, el marido de Paula, propietario de un almacén de abonos que, de algún modo, viene a simbolizar la seguridad de una existencia monótona y prosaica, frente a la estimulante aventura que constituye la relación con el inglés.

Los sucesos que tiene lugar en el balneario en el momento presente discurren de forma paralela al progresivo descubrimiento de los sucesos pasados, de los que en cierto modo se produce una repetición, aunque frustrada, al no consumarse la seducción de Paulita por el protagonista, más que a través de su madre, quien conserva un vestigio de la belleza que ha heredado a su hija.

Así pues, dos suicidios, un adulterio y un par de seducciones, además de algún episodio muy dinámico como el que se produce cuando el protagonista irrumpe por error en el aposento de la señora. Una dosis de acción bastante mayor de lo que acostumbramos a encontrar en las páginas de la colección. En lo que se refiere a los

⁵¹⁷ *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Madrid, Gredos 1977, pág. 164.

⁵¹⁸ Este, a su vez, se veía continuamente interrumpido por interpolaciones de carácter digresivo, que introducían reflexiones sobre el arte y otros temas. Prácticamente ninguna de estas digresiones o, como prefiere llamarlas Pilar Martínez Latre, “enclaves no digresivos”, cortarán la líneas argumental de *Paula y Paulita*.

ambientes, sin embargo, encontramos un panorama mucho más similar al de las otras novelas pues, aunque ni en *Víspera del gozo* ni en *El profesor inútil* encontramos ningún balneario, lo cierto es que se trata de un espacio de ocio y, lo que es más importante, de ocio lujoso.

Faltaría todavía un tercer elemento para completar el genuino escenario que se va perfilando en este conjunto de obras, que es el rasgo urbano. Este, sin embargo, no se halla del todo ausente por tratarse Aguas Vivas de un paraje apartado; antes bien, el balneario es una especie de colonia habitada por urbanitas aislada en un ámbito rural que pocas veces irrumpe en la novela, aunque sí subyace como una poderosa fuente de contraste. De hecho, el huésped nº 479 –única denominación que adopta el protagonista a lo largo de toda la primera parte- constata en la zona más fronteriza un fértil mestizaje e intercambio en la que “[N]unca se producen choques, sino cierta penetración pacífica. Hay bruscos intercambios de dialectos y prendas de vestir. La bañista caprichosa que viene a hacer vida de aldeana; y la rolliza moza que comienza sus lecciones de señorita de ciudad”⁵¹⁹.

En cualquier caso, son contadas la excursiones que el nº 479 emprende fuera del refinado ámbito del balneario. En su acercamiento al campo adoptará, además, una cierta actitud de explorador o de turista, consciente de que pisa un terreno extraño. Muy raras veces encontrará en la aldea objeto que merezca las operaciones de contemplación estética que sí dedica a los jardines y estancias del balneario y, además, el poco espacio que se le dedica no se centra tanto en la aldea en sí como al paso de urbanitas por ella:

Van y vienen turistas. Sus coches –humeantes proyectiles- perforan el corazón del pueblo, lo remueven, lo zarandean [...].

Risueña, jovial –porque la jovialidad es hermana rústica de la gracia-; ataviada para unas efímeras bodas con el viajero, la aldea se deja acariciar por los curiosos, por las manos inquietas. Cede blandamente –dócil campesina- a los apasionados turistas que siguen escudriñando hasta la entraña (pág. 102).

⁵¹⁹ Pág. 81. Sin embargo, el protagonista celebrará también el hallazgo de un ser auténtico, libre de interpolaciones”: una moza con su cántaro, virgen de toda influencia urbana, que atraerá con fuerza su atención.

Seguramente no haga falta explicar por qué hemos escogido precisamente este fragmento: parece una síntesis –vehículo incluido– del segundo relato de *Víspera del gozo*, “Entrada en Sevilla”. Se trata, sin embargo, de una versión invertida ya que la capital del Guadalquivir celaba sus encantos y dejaba a Claudio con “la desesperación impotente y grandiosa con que el burlado egipán ve cómo se le escapa de nuevo la ninfa esquiva y deseada”⁵²⁰.

¿Estamos repentinamente ante dos obras de signo opuesto? Antes de afirmarlo, observemos que quien “cede blandamente” su “entraña” no es el balneario, al que se le dedican páginas y páginas y, sin duda, la máxima atención a lo largo de la novela. ¿Por qué el pueblo entrega dócilmente sus encantos mientras el ámbito urbano resiste todos los ataques? No encontramos otra respuesta que la dispar valoración, a ojos del contemplador, de ambas realidades. El espacio rural no es merecedor de la atención del personaje, ni de la del propio Jarnés. Notemos que la aldea se entrega “a los turistas”, no al señor 479, que sencillamente no está interesado. El pueblo es un objetivo cognoscitivo de segunda, un púgil enclenque con el que no merece la pena entablar un asalto.

Excluido el tímido contrapunto que supone la aldea, lo que nos queda es un apetecible y carísimo lugar de descanso en el que Jorge, Claudio o cualquiera de los personajes de *Víspera* reservarían encantados una estancia: comedores atendidos por camareros uniformados, escalinatas de mármol, primorosos jardines, espectáculos de variedades y, mejor aún, de cinematógrafo y, por supuesto, las aguas termales. Estas delicias burguesas constituirán la presa a la que se lanzarán como lebreles los sentidos del bañista nº 479, así como la inspiración de innumerables y audaces metáforas, con las que intentará alcanzar la esencia poética de su entorno.

⁵²⁰ *Víspera del gozo*, pág. 34. Hay que llamara la atención sobre la analogía que estos autores suelen encontrar entre la aprehensión cognoscitiva y la unión sexual, concebida esta no sin cierto sentido de posesión e, incluso, de cierta violencia. El tercer vértice –o el primero, según se mire– de este triángulo formado por Salinas y Jarnés es Ortega quien, en sus *Meditaciones del Quijote*, se expresa en términos similares cuando trata en vano de “ver el bosque”: “Es ahora el pensamiento un dialéctico fauno que persigue, como a una ninfa fugaz, la esencia del bosque”, *op. cit.*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 106.

Otra cuestión importante es la existencia real de los escenarios de la novela⁵²¹. Ciertamente es que en ningún momento se da nombre alguno que podamos localizar en un mapa; pero, como ya hemos dicho, la crítica acepta de forma unánime que las referencias apuntan a una localización aragonesa, concretamente a las Termas Pallarés de Alhama de Aragón, desde donde siguen siendo habituales las excursiones al Monasterio de Piedra. A todo ello se añade la alusión a Marcial, el bilbilitano, que habitó en la ciudad que hoy es Calatayud. Se aleja así un tanto Jarnés de los espacios de Salinas, mucho más abstractos e ilocalizables, acaso para distanciarse de la tradición realista decimonónica, cuyos espacios pueden aún hoy rastrearse sobre el terreno con sorprendente detalle.

Jarnés, sin embargo, no siente la necesidad de huir tan radicalmente de los ambientes reales. Así, en *El profesor inútil* recorremos con toda naturalidad lugares tan conocidos de Madrid como el museo del Prado o la Glorieta de Atocha, a la que sin embargo convierte en escenario de su reflexión sobre el arte y la naturaleza –zoco y bodegón- con un resultado que dista mucho de convertirse en un paseo castizo. Ya en esta novela, con el episodio “El río fiel” alcanza Jarnés la técnica intermedia que encontraremos después en *Paula y Paulita*: espacios existentes y conocidos –fundamentalmente aragoneses- pero enmascarados con un nombre supuesto, aunque sea tan fácil de desentrañar como “Augusta” en lugar de Zaragoza.

No hay, sin embargo, razón alguna para confundir este pequeño tributo a su tierra con una vuelta hacia la novela realista, que a veces enmascaraba también el nombre de ciudades reales. No creemos necesario molestar al lector con una relación de citas, tan numerosa como tajantes a lo largo de su obra crítica y literaria, en contra del arte mimético; citas que serían casi tan numerosas como aquellas que defienden que toda actividad artística debe partir de la realidad. El simple hecho de emplear lugares conocidos –y, sin duda, queridos- por él y desaprovechar la ocasión que ello representa para realizar una pintura de tipos y ambientes dice ya bastante acerca de una renovada actitud estética.

⁵²¹ Para todo lo referente a las localizaciones de las novelas de Jarnés, resulta imprescindible la citada obra de Ildefonso Manuel Gil, *Ciudades y paisajes aragoneses en la obra de Benjamín Jarnés*, Zaragoza, IFC, 1998.

Uno de los elementos que más inequívocamente identifica el espacio de la novela con la región aragonesa es el río Jalón –afluente del que para Jarnés es el río por antonomasia, esto es, el Ebro–, aunque no se le menciona directamente, sino a través de la alusión a Marcial, el bilbilitano:

[L]a aldea se parte en dos para abrir paso a este río que ya dejaron ruborizado los cínicos epigramas de Marcial. Siempre está así, rojo y turbio. No puede reflejar nada. No arrastra siluetas de mujeres, vagos perfiles de nubes, como otros ríos hechos para llorar en su orillas, para colgar arpas en las ramas de sus sauces.

Agua sin segundos términos, sin trastienda emotiva –la barrió el bilbilitano-. Agua de color ladrillo como la tez de estos labriegos (pág. 103).

María Pilar Martínez Latre⁵²² recoge en su estudio los valores que suelen atribuirse al río en la novela jarnesiana. El más claro y recurrente es el de “lección de vida”, por el paso ininterrumpido de sus aguas –unas veces tranquilas, turbulentas otras-. También en *Paula y Paulita* encontramos esta lección, si bien como algo no percibido por los habitantes de la aldea, gentes sencillas que prefieren pescar las truchas del río que reflexionar sobre su sentido heraclitano: “Bajo los pies de estos hombres se desliza una perenne lección de inquietud, que ellos hacen muy bien en no atender”, reflexiona el bañista 479.

Parece claro que este río no participa de los valores habitualmente atribuidos a este en el conjunto de la obra de Jarnés. Martínez Latre apunta también otros como el de “símbolo de la sublimación de la vida, armonización de los sentidos” y, muy especialmente, el de “espacio – refugio”, al que los protagonistas acuden para evitar el acoso de la realidad cotidiana, misión que en este caso parece cumplir mucho mejor el jardín, donde el protagonista trata de eludir a una Paula que le persigue con demasiado ahínco⁵²³. ¿Por qué este río se ve privado de su “trastienda emotiva”, de sus resonancias sentimentales? Creemos que por la misma razón por la que el resto del pueblo no atrae al contemplador: es un río prosaico, del que solo se pueden aprovechar las truchas.

⁵²² *La novela intelectual de Benjamín Jarnés*, Zaragoza, IFC, 1979, pág. 180 y ss.

⁵²³ “Mi trinchera es hoy un cafetín solitario que goza de un apéndice lírico, oloroso a albahaca y a menta: un jardincillo al dorso del edificio, donde puedo esconderme a rehacer por unas horas mi quebrantada soledad” (pag. 93).

La trastienda emocional, por supuesto, no se haya ausente en la novela; se ha trasladado a otros ambientes que, sin ser propiamente el balneario, quedan dentro de su esfera: el baño del rey, las cascadas, la gruta o la abadía de los fresnos, lugar este marcado por haber sido el escenario del encuentro amoroso entre Paula y Brook muchos años antes, y que ahora este escoge para su suicidio. Estos espacios cobran así una dimensión estética y emotiva de la que tanto el pueblo como el puro campo se hallan desposeídos. Su rústica sencillez, que tanto habría atraído a los hombres del 98, pierde todo su atractivo frente al refinamiento del lujoso balneario y sus ociosos urbanitas.

La novela, por tanto, acaba conciliándose con el conjunto del que forma parte tanto en la importancia del argumento como en los ambientes en los que este se desarrolla; pero es el protagonista el elemento que, como ya hemos dicho, más fácilmente se ajusta al perfil de la serie. Compartimos plenamente la apreciación que hace Zuleta al llamarle “un joven contemplativo”, porque la contemplación va a ser precisamente su principal objetivo. Si volvemos la vista a los sucesos resumidos más arriba por la citada investigadora, constatamos que en muy pocos de ellos es él el verdadero protagonista, en el sentido etimológico de la palabra, mientras que en la mayoría de ellos su papel queda reducido al de un privilegiado testigo.

De hecho, el huésped nº 479 aparece en la novela rodeado de todas las prevenciones posibles frente al mundo exterior, del que aspira a aislarse. Durante el viaje en tren, ha abortado todos los intentos de conversación iniciados por sus compañeros de vagón, utilizando incluso como barrera física un ejemplar de un libro titulado *Molestias del trato humano*. Al llegar al balneario, nuestro protagonista recibe la habitación 479, cifra que enarbolará como su única seña de identidad, al menos de cara al lector —es de suponer que los otros personajes sí conocen su nombre, aunque nunca le llaman por él, como sucede también en *El profesor inútil*— durante toda la primera parte del libro, que recibe precisamente este título: “El número 479”. De este anonimato espera obtener el suficiente distanciamiento para la labor espiritual que se ha propuesto: la contemplación del bucólico entorno, en el que se siente “capaz de percibir algunas de esas vibraciones del campo hasta hoy no catalogadas en ninguna *Pastoral*” (pág. 33).

La declaración de intenciones es enormemente reveladora. Por una parte, el término “vibraciones” –muy recurrente en la obra de Jarnés– nos deja claro que no se trata de una observación limitada a la apariencia material o externa de las cosas, sino de un ejercicio análogo al que tanto Ortega como Jarnés atribuyen a los genuinos contempladores: el filósofo y el poeta, quienes son de verdad capaces de construir una imagen profunda del universo.

Por otra parte, la alusión a la *Pastoral* sugiere una intención poética asociada a ese intento de desentrañar la realidad, que desembocará de algún modo en un resultado artístico. Todo ello encaja con el propósito descrito por el autor en otras partes de su obra, por el cual, el material mundano, recogido por los sentidos, se decanta en una quintaesencia artística: “Por cada lingote de cobre que me alargan los hombres y las cosas”-dice el protagonista de *El profesor inútil*-, “puedo yo devolverles un lingote de oro”⁵²⁴.

En cualquier caso, lo que parece claro es que para conseguir su objetivo, el huésped 479 necesita mantenerse al margen del entorno cuyas vibraciones quiere sentir, de la misma manera que el científico intenta analizar la muestra sin contaminarla, es decir, sin pasar a formar parte de ella. Sin embargo, esa contaminación es inevitable, porque el balneario no es solo el objeto de su contemplación, sino el lugar donde transcurre su vida. Y la vida, en toda la obra de Jarnés, es una realidad imprevisible que siempre acaba por arrastrar a los personajes:

Pretendía pasar inadvertido por este balneario, convertido en entidad aritmética, como uno de esos mudos seres abstractos que suelo ir acumulando es mis ilusorios libros de Caja; pero una piedrezuela ha bajado rodando de la cumbre de mis presumidas intenciones y derrumbó el gran ídolo. Ya no seré el hombre al margen, a quien rodea un halo mudo. Me entregaré al azar, gentil dominador del mundo (pág. 40).

⁵²⁴ *El profesor inútil*, pág. 150. En “Letras españolas”, un artículo dedicado a la poesía de Unamuno aparecido en *La Nación* de B. Aires (11 de septiembre de 1938, pág. 6), el poeta aparece como un “continuo y maravilloso transformador de las piedras en pan”. Podríamos trazar una analogía con lo defendido por Salinas, quien ponía el ejemplo del aire que se exhala transformado por los pulmones (Véase capítulo II, apdo. 3).

La renuncia del anónimo huésped 479 a su codiciado aislamiento tiene origen en un episodio acaecido a su llegada al balneario. Por error, irrumpe en la habitación 478, en la que duerme precisamente Paula. Se produce una situación tensa y embarazosa, tras la cual el protagonista oye, ya desde su alcoba, las risas de las dos mujeres. Aunque ello no le libre de ser la comidilla del balneario, el recién llegado siente la obligación de dirigirse a la mañana siguiente a la señora para presentarse y pedir disculpas. Como se pone de manifiesto en la cita escogida, el bañista número 479 es consciente de la irreversibilidad de este acto, que le arroja de forma irremediable en el albur de la vida. Efectivamente, este primer paso le convierte en parte de una trama de la que, hasta entonces, era totalmente ajeno.

No queremos pasar adelante sin detenernos un momento en un detalle: la profesión que Jarnés atribuye a su personaje. En el fragmento se alude a unos libros de Caja, que se corresponden con su oficio de tenedor de libros, lo que hoy llamaríamos un contable. Es, además, ingeniero topógrafo. Una orientación laboral bastante técnica y, podríamos decir, prosaica, que contrasta con el saber humanístico del profesor inútil de la novela anterior, pero que no constituye un obstáculo para sus pretensiones de contemplación artística; todo lo contrario: Jarnés saca partido a la profesión del personaje atribuyéndole la capacidad o la manía de buscar en las cosas la abstracta expresión de la cifra. Para Julio, cifra es igual a denominación esencial, libre de todo lo accesorio y desposeída de todo lo anecdótico, como vemos al final de la novela.

Pese al golpe que ha supuesto la pérdida del su anonimato, Julio persiste en su deseo de seguir siendo “el hombre al margen”, y conservar así intacta su privilegiada posición de contemplador. En más de un momento, el huésped número 479 pretende evitar que el trato con las dos mujeres le distraiga de su principal tarea, hasta el punto de lamentar que la primera conversación larga que tiene con Paulita haya existido “[A] trueque de anularme otras parcelas de la atención, porque bulle en derredor nuestro una opulenta naturaleza viva, y apenas pude gozar de sus perfiles”⁵²⁵.

⁵²⁵ Pág. 46. El término “naturaleza” no tiene por qué entenderse dentro de la novela en un sentido necesariamente bucólico. Así, el próximo elemento “natural” que va a atraer su atención son los camareros del comedor. Este matiz coincide con la escasa atención que, como hemos tenido ocasión de comprobar, recibe en la novela el ámbito rural.

La situación se hará más compleja para el protagonista cuando estas dos mujeres el estorbo que le impide contemplar a sus anchas el mundo y pasen a ser objeto – y no un objeto más- de esa misma contemplación, pues la atracción que siente primero por Paulita y luego por su madre le imposibilita para mantener la imprescindible distancia. La actitud contemplativa, propia del arte, entra así en conflicto con la actitud activa, propia de la vida⁵²⁶.

De ella solo veo ahora su belleza epidérmica. Y querría detener aquí mi examen. Que el pensamiento no hallase mejores asideros. Que Paulita no fuese más que hermosa, un delicioso ejemplar de hembra en quien detener los ojos. No una mujer en quien pensar. Quieta en el aro, a la distancia de hoy (pág. 49).

Distancia que, como veremos, se reducirá peligrosamente comprometiendo seriamente las pretensiones del protagonista. Por ahora, queremos insistir solo en el hecho de que la realidad del protagonista no se reduce solo a la del “joven contemplativo” al que se refiere Zuleta, sino que se define precisamente a partir de la tensión entra ambos impulsos, si bien de algún modo ambas pulsiones acaban por reconciliarse al final de la novela⁵²⁷.

No deseamos dar por terminado este apartado sin poner a nuestro protagonista frente a los rasgos del perfil de Zuleta dibuja del “héroe jarnesiano”⁵²⁸, como ella lo denomina, por la estrecha coincidencia que guardan entre sí. En primer lugar, postula para la generalidad de los protagonistas jarnesianos un importante elemento autobiográfico: de algún modo, todos los personajes son un poco el propio Jarnés, lo que contribuiría a explicar las semejanzas de comportamiento y actitud que se aprecian entre el profesor de la novela precedente y el topógrafo contable de la presente. Semejanzas que no son, por otra parte, mayores que las existentes entre los distintos protagonistas de

⁵²⁶ Remitimos al fundamental artículo de Ortega “Vida activa y vida contemplativa”, Ortega y Gasset, *OO.CC., op. cit.*, II, pág. 90, ya comentado en este estudio.

⁵²⁷ Más bien al final de la primera parte, cuando el coito con Paula se acompaña de la pretensión de haber descubierto su verdadera esencia, libre de añadidos anecdóticos y convenciones sociales. A partir de ese momento, y a lo largo de toda segunda parte, el personaje abandona su denominación numérica y se nos revela su nombre: Julio.

⁵²⁸ Zuleta, *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Madrid, Gredos, 1977, *op. cit.* pág. 129 y ss.

Víspera del gozo, y que de algún modo pueden explicarse como un reflejo del propio Salinas.

En el terreno más estrictamente literario, doña Emilia de Zuleta encuentra una conexión clara con los héroes de Miró –Sigüenza- y Pérez de Ayala –Alberto Díaz de Guzmán-, por lo que tienen de reflexivos, observadores e irónicos. A este patrón añade la investigadora un componente activo y dinámico, lo que encaja en principio con lo que defendíamos un poco más arriba:

[M]ás que la percepción de la belleza que se le ofrece, le interesa la búsqueda, la indagación, el asedio y el análisis de la misma. Su inseguridad está mucho más al fondo: la recubren el ejercicio ingenioso de la imagen, de la ironía, y un cierto sentido festival de la vida, para emplear una expresión orteguiana (pág. 129).

Acierta plenamente Zuleta al atribuir al héroe jarnesiano una percepción activa, en tanto que analítica y reflexiva, de aquello que le rodea; pero no solo es un personaje activo en el sentido intelectual. Se trata en general de seres que, pese a sus reticencias e individualidades, acaban por zambullirse en el piélago de la vida, terminan siempre por atender una llamada a la que, en el fondo, no desean sustraerse.

Por último, queremos señalar la coincidencia del personaje principal de la obra con alguno de los patrones de relación que Zuleta ha extrapolado a partir del conjunto de las novelas jarnesianas. Se trata de lo que ella denomina “procesos de geminación”, y que en realidad son parejas recurrentes. La más clara de ellas es la de maestro-discípula⁵²⁹, consagrada en *El profesor inútil*, con la advertencia de que se trata de una relación reversible, en la que la discípula puede acabar asumiendo el papel docente. El número 479 no establece esta relación con Paulita, pero sí con Paula⁵³⁰, que precisamente es con la que acaba acostándose. El dúo formado por Julio y Brook en la segunda parte respondería también a otra de las parejas planteadas por la investigadora, concretamente a la de “joven que aprende” frente a “hombre de experiencia” o incluso la de “ingenuo” frente a “cínico”. Pero parece que la relación entre ambos es mucho más estrecha, en

⁵²⁹ A este tipo de vínculo se asocia una dimensión erótica que tiene precedentes tan antiguos como la leyenda de Abelardo y Eloísa.

tanto en cuanto el joven está repitiendo de alguna manera el destino de Brook, quien se permite incluso vaticinar a Julio que le imitará también en el suicidio.

En resumen, *Paula y Paulita* presenta un protagonista en el que el afán contemplativo convive con un impulso vital que finalmente le conducirá a renunciar a su anonimato y a esa distancia que al principio interpone entre él y las cosas, a mezclarse con el mundo en lugar de observarlo. Y, como símbolo de ese proceso de arrojar su persona a la vida, la fría denominación numérica es sustituida al fin por el nombre, Julio, de un ser ya entregado al mundo⁵³¹.

4.3 Estructura

El descubrimiento del verdadero nombre del protagonista, hasta el momento enmascarado por la cifra, es uno de los aspectos que marca tajantemente dos partes en la obra. Por ello, es elegida por M^a Pilar Martínez Latre como ejemplo de lo que, en su muy completo desarrollo de modelos compositivos aplicables a la novelística jarnesiana⁵³², denomina “estructura geminada”, al mostrarse un mismo proceso desde dos perspectivas: la del joven Julio y la del maduro Mr. Brook, lo cual se traduce en un relato dividido en dos partes. La elección de *Paula y Paulita* no nos parece muy coherente con el modelo descrito, puesto que “Petronio”, la segunda parte de la novela, no es una narración geminada de los hechos presentados en “El número 479” –experimento que, sin duda, hubiera sido interesante- sino más bien una continuación, en la que se presenta un nuevo conflicto –no demasiado desarrollado-, por más que Brook aporte algunos datos nuevos y pase a comentar algunos sucesos de la primera parte, uno de los cuales, el coito entre 479 y Paula, presenció como secreto testigo. Así pues, “Petronio” es más bien una continuación de la primera parte.

⁵³⁰ El protagonista ofrece a Paula unas clases de contabilidad, que ella podrá aprovechar en su negocio; pero, una vez más, la lección se convierte en pretexto para un acercamiento erótico.

⁵³¹ Esta explicación nos parece más convincente que la ofrecida por Martínez Latre, para quien la aparición de un personaje sin nombre revela el deseo de dejar de lado la tradición realista (*Op.cit.*, pág. 221). Ello no encaja con la aparición del nombre en la segunda parte, y mucho menos con la atribución que ella misma hace de un significado simbólico al nombre de Brook, que, traducido como “sufrir, aguantar”, le conectaría con la tradición estoica de Petronio.

⁵³² Martínez Latre, *La novela intelectual de Benjamín Jarnés*, *op. cit.* pág. 126 y ss.

Narración geminada o mera continuación, lo que sí es evidente es el desequilibrio entre ambas partes. En primer lugar, la primera dobla en extensión a la segunda lo que, en una obra en su conjunto más bien breve, reduce a la segunda a una entidad material muy escasa. Por otra parte, cada uno de los núcleos narrativos están fechados por la mano del autor de forma independiente, el primero de ellos en 1925-1926, y el segundo en 1929, lo que significa que “El número 479” funcionó como texto independiente.

Otro elemento que refuerza la independencia narrativa del primer núcleo es la existencia de un desenlace, un elemento en principio poco habitual en la obra de este autor. Martínez Latre señala como característica común a toda la producción jarnesiana la “estructura novelística abierta”⁵³³, correlato artístico del “proceso vital”, que es por definición “inconcluso e indeterminado”. La afirmación práctica de lo defendido por Latre la encontramos muy claramente en *El profesor inútil* y, más concretamente en “El río fiel”, donde el autor explica su renuncia a dotar a sus narraciones de un colofón argumental, pues prefiere dejarlas fluir como aislados fragmentos de vida, sin “preparar a todo fuego de artificio el ruidoso final”⁵³⁴.

Si hemos querido traer ahora a colación el final de “El río fiel”, es porque es en gran medida opuesto al de “El número 479”, donde la atracción entre el protagonista y Paula, lejos de apagarse “en la sombra y en el silencio”, como la que existió entre el profesor y Carlota, eclosiona en una gozosa fiesta sexual sobre la colina, bajo un cielo trazado por el espectacular castillo de fuegos artificiales que el balneario ofrece a sus distinguidos clientes. Al contrario que en *El profesor inútil*, aquí sí hay desenlace, y con traca final: “Ya no veo apagarse el rosetón ni hundirse la última palma en el agua negra. Los brazos de mi amiga se anudan a mi cuello, y su boca apaga en mis ojos el último cohete (pág. 127)”.

La coincidencia o, más bien, la evidente oposición que existe entre ambas situaciones nos sugiere plantear la existencia de un diálogo intertextual entre ambas novelas, pues es claro que uno de los dos finales constituye la negación del otro. Si nos atenemos de forma rigurosa al orden cronológico de publicación, tendríamos que postular

⁵³³ *Ibid.*, pág. 115.

⁵³⁴ *El profesor inútil*, pág. 188. Véase apartado 3.5.3 del presente capítulo.

un retroceso hacia la novela tradicional, cosa que no resultaría tan impensable en una obra aparecida ya al filo de la década de los treinta, es decir, en las postrimerías de esa “excursión artística” con que los hombres de la época –Jarnés incluido- trataron de explicar el fenómeno del arte nuevo, y cuyo final fechábamos hacia 1932.

Sin embargo, la toma en cuenta de la fecha de composición, 1925 ó 1926, de “El número 479”, hace muy probable que el apoteósico y pirotécnico desenlace de esta narración fuera escrito con anterioridad a la discreta separación del profesor y Carlota en “El río fiel”. La cercanía con que ambos fragmentos se escriben y publican⁵³⁵ hace pensar en una pugna interior en el fuero creativo de Jarnés, pugna de la que indudablemente salió vencedora la opción que vemos en “El río fiel”, mucho más recurrente –así lo recoge Latre- a lo largo de su producción novelística, y más coherente con el discurso teórico recogido en su *Obra crítica*.

El hecho de que *Paula y Paulita* se publique tres años después que *El profesor inútil* no debe, por tanto, inducirnos a trazar una línea de evolución equivocada. Por otra parte, la adición de “Petronio” al texto original, aunque inédito, de “El número 479” puede interpretarse como un deseo de despojar al final del primer núcleo narrativo de su papel de desenlace. Claro que el estampido suicida de la pistola de Brook⁵³⁶ marca también para la segunda parte un final bastante cerrado. La clave puede estar en que Jarnés pretendía continuar la novela a pesar de este claro mecanismo de cierre, como demuestran los materiales mencionados por Zuleta y Ródenas; pero lo cierto es que el único texto definitivo que tenemos es el de 1929, y no tiene una estructura abierta, sino que se compone más bien de dos estructuras cerradas, lo que constituye una excepción en el conjunto de su obra y una contradicción de sus planteamientos teóricos.

En cualquier caso, y al margen de todas las conjeturas que podamos hacer acerca del proceso de escritura y de las distintas opciones que pudieran barajarse en él, lo único cierto y evidente es que tanto Jarnés como las personas responsables de la colección –

⁵³⁵ El primer fragmento de *Paula y Paulita* se publica en noviembre de 1925 y ya incluye ese desenlace, mientras que “El río fiel” había aparecido en mayo del mismo año, ambos en *Revista de Occidente*. Resulta, claro está imposible, determinar con precisión qué texto es anterior pero, en cualquier caso, sus redacciones debieron ser prácticamente coetáneas.

muy especialmente Ortega- decidieron publicar esta obra en 1929, y el hecho de que lo hicieran hacia el final de esta etapa a pesar de que la novela estaba prácticamente completa mucho antes, no hace sino reforzar la idea de que se estaba cobrando vigor un cambio en los criterios editoriales de la colección, aún dentro de los valores de la novela nueva.

Este cambio no se aprecia solo en la existencia, más o menos clara, de un desenlace, sino que coincide también con un proceso de evolución hacia estructuras novelescas más cohesionadas que puede seguirse a lo largo de los sucesivos títulos de la colección. Si tomamos en consideración tan solo las obras hasta el momento estudiadas, partimos de *Víspera del gozo*, una novela que recopila varias narraciones desarrolladas por diferentes protagonistas, a pesar de que las grandes similitudes existentes entre ellos podrían haber hecho viable agruparlas todas bajo un mismo actante. Dicho paso sí se da en la siguiente novela, *El profesor inútil*, donde encontramos lo que Martínez Latre denomina una “estructura coordinada”, es decir, un conjunto de historias sin otra conexión entre ellas que la existencia de un protagonista común. Y, por último, *Paula y Paulita*, donde encontramos una narración unitaria con una trama bastante más desarrollada que en las anteriores y un desenlace muy claro, lo cual –y esto es lo más interesante- no ha constituido a nuestro juicio el menor inconveniente para el desarrollo de las inquietudes estéticas y filosóficas propias de la colección⁵³⁷, como mostraremos a lo largo de este estudio.

Este carácter de narración unitaria, absolutamente claro en “El número 479”, queda un tanto oscurecido tras la adición de “Petronio”, relato en el que este carácter se pierde bastante. Lo primero que llama la atención al iniciar la lectura de esta continuación es el cambio de la voz narrativa de la primera persona autobiográfica a la tercera omnisciente, variación que coincide con la pérdida de importancia de Julio, hasta

⁵³⁶ Inexplicablemente, Brook se suicida de dos tiros en la cabeza, cosa bastante difícil de hacer incluso con una pistola automática. Sin embargo, a lo largo del episodio sólo se menciona un revólver. Jarnés había pasado en el Ejército bastante tiempo como para conocer bien estos detalles.

⁵³⁷ Aunque no queremos adelantarnos al estudio detallado de las dos obras que Antonio Espina aporta a *Nova novorum*, sí anticipamos que sus dos novelas encajan perfectamente en la línea de evolución que planteamos. Así, *Pájaro Pinto* (1927), tiene una estructura muy parecida a *Víspera*, mientras que *Luna de copas* (1929) es un relato unitario, como *Paula y Paulita*, modelo compositivo hacia el que, muy claramente, camina la colección.

ahora protagonista indiscutido, a favor de Brook, verdadera nueva voz cantante del relato. También quedan muy relegadas Paula y Paulita quienes, a pesar de acompañarles en la excursión, pasan a ser tema de conversación entre Julio y Brook, quienes comentan los sucesos narrados en la primera parte y se remontan a otros anteriores. Puede decirse que, de algún modo, en “Petronio” la acción ha sido sustituida por el comentario sobre la acción, lo que da al relato un carácter reflexivo que podría tal vez entenderse como una expiación del autor por los flirteos que se ha permitido con los esquemas de la novela tradicional a lo largo de la primera parte.

Efectivamente, en “Petronio” hay muy poca acción. Es un tranquilo paseo por los parajes que rodean Aguas Vivas, solo perturbado por los pistoletazos con que Brook se despide de la vida. El conflicto de la primera parte se ha resuelto y está cerrado, y no se ha visto sustituido por otro nuevo. El único personaje que persigue un objetivo concreto es el suicida, y ningún otro se le opone, ya que nadie ha tomado verdaderamente en serio sus intenciones. Este sencilla arquitectura argumental se convierte, eso sí, en el soporte de una colección de leyendas, en las que Brook cifra la verdadera esencia poética de la abadía⁵³⁸, e incluso de él mismo, y de la que pretende hacer a Julio custodio y albacea. Leyendas cuyo volumen probablemente ocupa cerca de un cuarto de la brevísima segunda parte y que, si bien tienden a debilitar el hilo argumental de los personajes, no dejan sin embargo de sustituirlo por otro material también anecdótico.

4.4 Novela vieja, novela nueva

Las consideraciones expuestas hasta ahora bastan para mostrar al lector que, si bien *Paula y Paulita* entra dentro de los parámetros de la colección, no es el más puro ejemplar de novela nueva que puede encontrarse en *Nova novorum*. Es el momento de valorar la importancia que tiene en la obra los elementos prestados de otras tendencias artísticas, y en qué medida es posible su conciliación con el espíritu más renovador.

⁵³⁸ Ello reconcilia, de algún modo, las dos partes de la novela, al perseguir el inglés un objetivo cognoscitivo análogo al de Julio. En la segunda parte, sin embargo, el tema no está ni de lejos igual de trabajado que en la primera.

4.4.1 Novela vieja

No ocultamos que englobar bajo este título los elementos propios de la novela más tradicional constituye una falacia. Ello es así porque en los albores de los años treinta la novela vieja estaba volviendo a ser nueva, proceso al que la crítica en general y, desde luego, Jarnés, no son ajenos. Así pues, la aparición de aspectos propios del realismo o, incluso, del folletín podrían entenderse, simultáneamente, como una mirada al pasado pero también, en cierto modo, al futuro.

Ya hemos insistido suficientemente en la revalorización de lo argumental que encontramos en *Paula* y *Paulita*, aunque tal vez no tanto en la naturaleza de ese argumento y en la forma en que se nos presentan los hechos. Hay en la novela una historia folletinesca clásica, que arranca con la seducción de Paula por parte de Brook⁵³⁹ y que desemboca en el suicidio de Moisés, el esposo de Paula; pero hay que señalar también que estos acontecimientos no suceden en la novela: están siendo evocados. Hacia el final de “El número 479”, la llegada del seductor inglés induce a Paula a confesar a Julio su pecado:

Conozco que me amaga un turbión anecdótico difícil de soslayar [...]. Paula, después de estos rituales momentos de pudor, comienza a desnudar su pecho. La dejo perderse en lo que cree intrincadas selvas y apenas son cierto jardincillo cursi. La pasión, la caída, el arrepentimiento... [...]. Como un dardo, sube de las butacas la sonrisa de Brook, ¡el seductor! (113-114).

Un poco más abajo se sugiere la posibilidad de que el marido de Paula se suicidara al apreciar el parecido entre Paulita y Brook... y poco más. El folletín se perfila en apenas tres o cuatro pinceladas repartidas a lo largo de una o dos páginas. A ello hay que unir la actitud hacia este relato del número 479 quien, en primer lugar, se siente contrariado por el “turbión anecdótico” que se le viene encima, para después reducir el suceso a su más puro esquema, como una historia tan repetida que no necesita explicarse. Por si fuera poco, el adjetivo “cursi” termina de robar al relato de Paula todo su dramatismo.

⁵³⁹ En un folletín clásico, probablemente se habría sacado mayor partido al hecho de que el seductor sea un inglés, que desde una óptica hispánica conservadora sería visto como un ser de costumbres más liberales y, lo que es peor, un hereje. En *Gloria*, Galdós plantea un conflicto parecido, aunque lo lleva más lejos, al tratarse de un inglés judío.

La entrada de lo folletinesco no constituye, por lo tanto, una amenaza seria para el carácter renovador de la novela. El elemento tradicional no solo ha sido reducido a una mínima expresión, sino que a demás se ha trivializado: el escándalo, los detalles morbosos, la compasión hacia la víctima, etc., los ingredientes, en definitiva, buscados por el lector de este tipo de literatura, no parecen por ningún sitio.

¿Para qué entonces acudir a este esquema? Dos son las razones que aparecen como las más poderosas. En primer lugar, al renunciar a escribir la historia que aparece esbozada, se asesta un golpe a un género que era antipático a estos autores por tradicional y por mayoritario, aspectos ambos que lo colocan en las antípodas de su obra. Por otra parte. Estos acontecimientos habrán de servir para establecer la correlación entre Julio y Brook, entre el argumento presente y el folletín evocado, del que el primero vuelve a ser, en cierto modo, una negación.

Así, la relación que se establece entre el protagonista y Paulita no tarda en acercarse a los esquemas de la novela romántica. Esta semejanza alcanza su cenit en el episodio de la tormenta, cuando ambos jóvenes logran estar solos tras un breve flirteo que incluye la necesidad de eludir a Paula⁵⁴⁰. El encuentro ocurre con ocasión de una tormenta de la que casualmente los dos se acaban refugiando en el baño del rey⁵⁴¹. Sin embargo, y a pesar de lo propicio de la situación, el protagonista se muestra indeciso a consumir la seducción; tras unas líneas dedicadas a la contemplación del cuerpo de Paulita, es consciente de que ha llegado a un punto axial: Debe acometer sexualmente a la joven o dejarla:

Solo me separa de Paulita un parteluz, valla graciosa que separa todo un orbe de deseos. A un lado, mi indecisión; al otro, el goce intacto. Si salto la valla, acometiendo líricamente a mi amiga, se abrirán de par en par las puertas a un tropel de sucesos que saltarán sobre mis hombros; me arañarán y morderán, dejándome herido, maltrecho, incapaz ya de toda pura emoción, vendados los ojos, desafinados los oídos (pág. 72).

⁵⁴⁰ Se produce aquí la primera subversión del esquema folletinesco, pues la madre no es solo la custodia de su hija, sino también su competidora sexual.

⁵⁴¹ El encuentro casual en un mismo refugio con ocasión de una tormenta es un recurso nada inusual en la novela amorosa. Sus raíces podrían hacerse remontar al mundo clásico, concretamente a la *Eneida* de Virgilio, en la que Venus y Juno producen una tempestad con la intención de propiciar el encuentro de Dido y Eneas en una cueva, de donde surgirá el amor entre ambos (Libro IV). El baño del rey es, además, un lugar impregnado de un fuerte erotismo, por ser el escenario de ciertas leyendas amorosas que protagonista se encargará de traer a colación.

De nuevo, por tanto, la renuncia del hombre contemplativo a la acción, al suceso, que le incapacita para la emoción estética pura. Así, una actitud propia de los personajes de *Nova novorum* ha desbaratado una situación típica de la novela romántica, amorosa, o incluso folletinesca, negando el modelo no tanto por el componente sentimental, pues claramente existe una atracción erótica entre ambos, como por su componente literario, ya que es justo la acción argumental, el “tropel de sucesos”, la salsa de dicho modelo, y lo que nuestro protagonista está tratando de eludir desde el principio⁵⁴².

Paula y Paulita está compuesta en parte por una serie de oportunidades argumentales que se van desaprovechando deliberadamente. Jarnés pudo dedicar cien páginas a narrarnos la seducción de Paula por parte de Brook, pero condensó los sucesos en un párrafo. Asimismo, pudo deleitarnos largamente con una detallada historia de amor furtivo entre Paulita y el anónimo huésped, pero resulta que este prefiere detenerse en la pura contemplación de sus perfiles. El autor es consciente de las ocasiones que desperdicia, y nos lo manifiesta a través de su personaje, como el trapecista que alardea de retirar la red antes del salto mortal:

Si al menos apareciese Paula, crecerían las posibilidades espectaculares. Veo un juego de puertas que nos permitiría esbozar un vodevil. Hay, sin duda, cerca de nosotros muchos resortes dramáticos vírgenes: la súbita aparición de Casanova⁵⁴³, el rapto de Paulita, la cólera de Paula, un duelo entre dos amantes, un rayo... (pág. 72).

Presenta, pues, ante nuestros ojos la novela que pudo haber escrito y que, sin embargo, prefirió dejar a un lado, al prescindir de unos “resortes dramáticos” que, lejos de ser vírgenes, estaban bastante manidos. Aunque, sin duda, la más importante palanca argumental que queda desaprovechada es la propia Paulita, como objeto de una seducción que no se consuma. Se esboza así una narración que, sin duda, habría resultado

⁵⁴² Ya advertimos en su momento que el personaje, predominantemente contemplativo, se define precisamente por la tensión entre acción y contemplación, y su opción por esta última no está exenta de dudas y vacilaciones. Así, tras dejar pasar la tormenta –y la ocasión–, el número 479 lanza un desesperado y torpe asalto sobre una Paulita que ya solo desea marcharse (pág. 80).

⁵⁴³ Se trata de una especie de seductor a sueldo de la empresa del balneario destinado a regalar a las bañistas un recuerdo romántico, con el que Paulita flirtea levemente. Un galán “de doce pesetas” que personifica otra burla al folletín y otro “resorte dramático” que Jarnés, olímpicamente, desprecia.

atractiva al gran público y, cuando se acerca su clímax, deshace Jarnés las expectativas que él mismo ha creado con un ágil quiebro⁵⁴⁴.

¿Hasta qué punto todas las concesiones a la novela tradicional se justifican como maniobras de negación de la misma? Podemos afirmar que en gran medida, aunque ello conviva con el hecho de que, en conjunto, *Paula y Paulita* sea tal vez la novela con más cuerpo argumental de la colección. A ello se suma la presencia de algunos tipos, personajes estereotipados, sin profundidad psicológica alguna que forman parte de la decoración del balneario y que en principio responden a las características propias de su clase:

Reconozco a nuevos bañistas. Todos los gremios, todas las latitudes sociales nos envían algún miembro averiado. Hay en el comedor un viajante, dos frailes agustinos, tres alféreces, un novillero, un párroco, dos monjas, un usurero, un canónigo, un cirujano, un contable, cuatro ramerás, un profesor de esgrima y cuatro señoras indeterminadas (pág. 117).

Tras presentar a las figuras, se esboza un amago de acción, que se prolonga durante una página y media aproximadamente⁵⁴⁵. Ciertamente que el elemento tipológico podría haber recibido mayor desarrollo; pero no es menos cierto que tampoco había ninguna razón para darle entrada, y que el carácter de miembros representativos de su clase se afirma de manera inequívoca. No es la primera vez que nos enfrentamos a lo tipológico en esta novela: más arriba nos habíamos cruzado ya con la muchacha del cántaro⁵⁴⁶, que viene a personificar una esfera rústica opuesta al refinamiento moderno del balneario:

⁵⁴⁴ Una finta parecida encontraba Antonio Candau en “Entrada en Sevilla”, donde se creaba la expectativa de una descripción realista de la ciudad para, a continuación, decepcionar a ese hipotético lector tradicional. Jarnés había intentado ya una parodia del folletín en “La verdad saliendo de un pozo”, relato publicado en *La Gaceta Literaria*, nº 36, 1 de Julio de 1928, y que forma parte de *Salón de Estío*, publicado en la editorial La Gaceta Literaria en 1929 con el título “Folletín”.

⁵⁴⁵ En esta acción, se plantea muy someramente la tensión de entre los clérigos y las ramerás, cuya presencia incomoda a aquellos. No es la única vez, a lo largo de la obra, que los ministros de la Iglesia reciben una consideración negativa, aunque sin llegar al ataque directo. Para recordar las consideraciones de Ortega acerca del tipo, remitimos al capítulo II, apdo. 1.5 de esta tesis.

⁵⁴⁶ La muchacha del cántaro es un motivo recurrente en la obra de Jarnés, que también aparece, como una presencia fugaz y misteriosa, en *El profesor inútil*. Sería interesante desentrañar su simbolismo – probablemente relacionado con la vida a través del agua- y rastrearlo a lo largo de la obra del autor.

De pronto surge un ser auténtico, virgen de interpolaciones. Llega una moza, de regreso de la fuente. Un cántaro rojo, henchido, rezumante, sobre un rodete de trapo – diadema irrisoria- en lo alto del pelo; y otros dos cántaros rojos, rollizos, a uno y otro costado, hundidos en las caderas, ceñidos, como niños gemelos, por los brazos duros, maternos y viriles. Es una aldeana de ojos transparentes, donde todo se pinta con la misma ingenuidad⁵⁴⁷ que en dos pocitas azules del río.

Tiene la voz agria, y el contorno opulento y silvestre; los pechos, estrujados por el pudor inflexible del justillo; anchos lo muslos, por el grueso refajo y las ásperas ropas íntimas. Avanza con la ruda agilidad de una cabra montés. Cruza la avenida, envarada, retadora, triunfal, serena estatua viva (pág. 82).

El personaje entra y sale de la novela en estas pocas líneas. Es interesante ver cómo el protagonista se ha detenido en ella a pesar de ser un personaje del mundo rural, por considerarla “un ser auténtico”, propio de la aldea y, frente a los habitantes que se han dejado contaminar en mayor o menor medida, representativo de su esencia.

Esta búsqueda de lo esencial ha suscitado un breve paréntesis en el que el autor se ha permitido resucitar de algún modo los criterios del escritor realista y, en un sentido amplio, del costumbrista, lo que deja también su impronta en el estilo. La moza del cántaro no ha sido sometida a la tensión estética que veremos en otros objetos de contemplación de la obra. No ha sido descompuesta en perfiles, ni geometrizada, ni se le han asociado metáforas audaces. Estos dos párrafos podrían haber aparecido en una novela de Pereda o de Pardo Bazán, al igual que algunos otros, contados a lo largo de la obra que, aunque por su insignificancia cuantitativa no son relevantes a la hora de hacer una valoración general de la novela, contribuyen a crear la inquietante sensación de hallarnos ante un producto no enteramente desgajado de cierta tradición literaria.

Jarnés parece querer compensar esta pequeña traición a sus principios estéticos presentando una escena muy similar en el asunto –también protagonizada por una moza, que podría perfectamente ser la misma- pero radicalmente distinta en el modo de representación:

Una aldeana de color de tierra se curva sobre el río, y va hundiéndose en el agua rojiza, a la sombra de las cañas, un color y otro color. Su escorzo se precipita, se rompe en la corriente [...]. El pecho le tiembla bajo la chambrá cereza, y humedece en el río las puntas veladas de sus senos.

⁵⁴⁷ Esta “transparencia” de sus ojos parece contraponerse a la mirada del propio personaje y, por extensión, del autor, que trasciende el mero reflejo plano buscando perfiles nuevos y más profundos.

El dibujo agobia, irrita, al principio, por su desequilibrio, por su ritmo no logrado. Pero el novio, callandito, de puntillas, se acerca y araña con sus dedos toscos una rama azul... Y el torso de la moza gira dulcemente; los ojos se besan iluminados, y en arco los dos troncos encendidos construyen la viva, la armoniosa arquitectura, terminan el bello dibujo que copia lentamente el agua apelotonada (pág. 106)⁵⁴⁸.

El principio del fragmento es similar al comentado un poco más arriba, y no deja de ser, además, una escena bastante típica de amor en un “locus amoenus”, con muchos antecedentes tradicionales; pero las semejanzas dejan pronto paso a las diferencias. Lo primero que llama la atención es el movimiento que se ha imprimido a la escena, frente al estatismo y la frontalidad de la muchacha del cántaro, que se movía rígida y “envarada”. En este caso, en cambio, se insiste en la sucesión de diferentes posturas, que van mostrando, al igual que la naranja orteguiana, diferentes perfiles en función del ángulo de observación. Así, la multilateralidad y el dinamismo forman parte del sustrato estético de una escena que quiere mostrarse desde distintos puntos de vista. A todos ellos se suma uno más, el del reflejo en el agua que, cabe esperar, no tiene la lisura ni la quietud del espejo stendhaliano. Al contrario, el escorzo de la muchacha “se rompe en la corriente”, generando una visión descompuesta, fragmentaria, mucho más acorde con la mentalidad artística de los años veinte.

Otro aspecto que podría emparentar a *Paula* y *Paulita* con modelos literarios anteriores y ajenos a la novela nueva es el tratamiento que reciben algunas descripciones de paisajes, dotadas de un cromatismo y sensorialidad propia de los hombres del 98, como señala Martínez Latre⁵⁴⁹. Emilia de Zuleta también ha reparado en la importancia que cobra en la obra este tipo de descripciones, haciendo especial hincapié en la variada paleta de colores que emplea, por completo inusual en el conjunto de su obra⁵⁵⁰. A esta riqueza visual, pictórica si se quiere, podemos decir que añade Jarnés una explícita

⁵⁴⁸ “Todo el paisaje se concentra en la erótica glosa, de más vivacidad que el texto”, dirá al final. La imagen mundo-texto, que también encontrábamos en “Mundo cerrado”, recorre todo el pasaje. Su origen podría estar en la definición que Ortega hace de la vida como “texto eterno” (*Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 159), y sobre la que Jarnés profundiza en “El texto desconocido”, *Revista de Occidente*, xxvii, nº 81, marzo de 1930, pág. 400.

⁵⁴⁹ Pág. 15-16. Latre enumera a Unamuno y, muy especialmente, a Azorín como uno de los modelos que operan con fuerza sobre Jarnés. Recordemos cómo la elogiosa crítica que este hace sobre *El profesor inútil* en *ABC* fue ocasión para que el escritor aragonés reiterase su admiración por el maestro.

⁵⁵⁰ *Op. cit.* pág 167.

perspectiva artística, pues a menudo describe estos paisajes como si se tratara de un cuadro. Así, no vemos una puesta de sol con cerros, sino “ grandes óleos, con crestas de cerros morados y masas cárdenas de nubes⁵⁵¹; lindas acuarelas, con tiestos de alhelíes y geranios” (pág. 94).

En otros casos, la descripción pictórica del paisaje apenas se esboza, Así, una pintura de los colores celestes, con sus matices, nubes, etc, incluso con sus connotaciones de monotonía y tristeza, que en una obra de Azorín podría haber ocupado varias páginas, se despacha en unas pocas líneas o, más bien, se apunta en una especie de agenda de lo que se podría hacer y quizás no se haga nunca:

En este capítulo habría un minucioso recuento de los azules que el día renueva a cada hora para responder a nuevas demandas de reactivos líricos; y, otro, de las vagas danzas de nubes que acuden a curar al azul de turno, de una posible monotonía (pág. 87).

De nuevo, una muestra del texto que pudo haber sido y no fue. Jarnés nos muestra el camino que no ha tomado, aunque hay que conceder que este modelo de descripción lírica, cuyas raíces están en Machado, Azorín, Miró... tiene mucha mayor presencia en la obra, mientras que con los modelos argumentales tradicionales se guarda una mayor distancia. Ello no impide, sin embargo, que dicho modelo no sea sometido a una tensión renovadora. En este juego de ambigüedades e hibridaciones que Jarnés plantea, se busca también el contraste entre las tonalidades crepusculares heredadas del 98, y el anochecer de un balneario en el que los matices de la naturaleza conviven con la luz eléctrica. Cuando la tarde se ha llevado los colores, “comienza a vivir el artificio, mientras dormita la naturaleza. El casino, el cinema y el quiosco, todo lo que durante el día apenas era un blanco entrepaño en las ocre y verdes arquitecturas de Aguas Vivas, logra ya el énfasis de un vanidoso primer término. Los pálidos frutitos eléctricos⁵⁵², antes ocultos en las ramas, han estallado a un tiempo, trazando en la negra pizarra del parque encendidos paralelogramos” (pág. 121). El crepúsculo queda, así, despojado de sus tradicionales

⁵⁵¹ ¿Se puede, sin embargo, leer estas líneas sin pensar en Machado y en is grises alcores y cárdenas roquedas, o en sus ocasos con nubes de fuego?

⁵⁵² Se refiere al las bombillas instaladas en las ramas de los árboles. Nótese la presencia de lo geométrico, que encontrábamos también en descripciones de personas en *El profesor inútil*.

connotaciones de melancolía y acabamiento. Para el hombre moderno, la noche es la hora en la que se encienden las luces y da comienzo la sesión de cinema.

Aunque, tal vez, la principal diferencia que Jarnés establece con sus maestros de la descripción, es el mayor dinamismo que le imprime, un elemento que ya nos es familiar en esta moderna estética. Si Azorín o Machado prefieren describir escenarios más bien estáticos, o que cambian lentamente, y dedicar varias páginas o un poema entero a presentarnos, por ejemplo, un atardecer, Jarnés busca cambios mucho más bruscos, paisajes en tensión, en los que un frágil equilibrio está a punto de romperse. Es el caso, por ejemplo, de la inminente tormenta:

Hoy es día de rectificar cada minuto toda la coloración del aire. Primero, se embadurna el cielo, a trechos, con todos los matices de la leche mistificada. Luego, sobre fondo de añil crudo, desfila una procesión de grises. Una escala de sienas y morados. Franjas malva y jacinto. Ocre. Amarillos terrosos.

Y, por fin, la agobiadora sucesión de los plomos. Va descendiendo sobre el suelo un cielo compuesto, inseguro, inconsistente, un amasijo de pintura sin sentido que ya tarda en disolverse, que amenaza endurecerse y caer de plano sobre la cuenca de Aguas Vivas como una monstruosa cobertera (pág. 66-67).

Como vemos, la paleta de Jarnés no es solo rica en tonalidades y matices, sino que además logra presentarlos en rápida sucesión sobre un lienzo cambiante. Hacia el final del primer párrafo, el ritmo se vuelve trepidante, y la descripción queda reducida a la variación de los colores.

En el segundo párrafo, la sucesión se convierte en confusión. Jarnés arroja un vaso de agua sobre la nítida y primorosa acuarela que ha pintado, y la reduce a “un amasijo de pintura sin sentido”, dando lugar a una visión del campo donde los elementos tradicionales se reconducen en una dirección mucho más acorde con la sensibilidad de la época, rota, descompuesta en elementos desencajados –los colores- que han saltado en pedazos. Jarnés ha tomado la paleta de sus maestros, pero ha pintado con ella un cuadro al estilo de su época.

No deseamos cerrar este epígrafe, dedicado a los bailes que Jarnés concede a los modelos literarios vigentes en su época –fundamentalmente posromanticismo, realismo, novela lírica y generación del 98- sin hacer una mención de aquellas páginas de la novela en las que se aprecia una incipiente y tímida inquietud social, no por escasas menos

importantes. Se trata de un elemento frontalmente opuesto a esta nueva estética, tanto en su teoría como en su práctica, que Jarnés introduce, aunque en pequeñísimas dosis, sin tratamiento estético alguno que justifique su presencia en este universo literario.

La primera alusión, si bien indirecta, a una realidad nacional negativa aparece en el tercer capítulo de la primera parte, cuando un aburrido 479 escucha las trivialidades de Paula fingiendo un interés desbordante, “como si escuchase un testigo de la catástrofe de Annual” (pág. 56). No cabe duda de que Jarnés podría haber acudido a cualquier otro símil sin necesidad de hacer irrumpir, dentro del mundo de refinamiento y ociosidad que ha construido, la imagen de la desoladora carnicería sufrida por el ejército español en fecha tan reciente⁵⁵³. Al mismo tiempo, conviene recordar hasta qué punto la novela de guerra está unida en España al surgimiento de una novela social, con títulos como *La forja de un rebelde*, de Juan Barea, o *El blocao*, de Ramón J. Sender, al contrario de lo que sucedía en Francia, donde los relatos surgidos de la Gran Guerra reciben un enfoque más patriótico.

La alusión al conflicto africano tal vez no merecería nuestra atención de no venir acompañada por alguna otra pincelada social, como la que compara al río que atraviesa la aldea cercana a Aguas Vivas con el Sena, no por su grandeza o caudal sino porque, al igual que el río parisino, separa al barrio rico del barrio pobre: “A la derecha las casas más humildes; a la izquierda, las más ricas, las de abolengo”. Una llamada de atención absolutamente inequívoca sobre una realidad que se percibe como injusta, aunque no se entre a analizar sus causas ni se le otorgue mayor desarrollo. Algo más extensión merece el episodio que protagoniza una familia de prestidigitadores ambulantes, cuyo hijo es utilizado como fingido voluntario para realizar números de magia:

⁵⁵³ Si hacemos caso de la fecha que atribuye al propio Jarnés a “El número 479”, estamos hablando de un suceso acaecido tan solo cuatro años antes, en 1921, y es muy posible que cuando se redactó el episodio aún no se hubiera producido el desembarco de Alhucemas, que de algún modo significó la “revancha” española. Se trata, por tanto, de un elemento de sangrante actualidad, al que Jarnés como militar no debió de ser ajeno, aunque había regresado de África en 1920, tras 18 años de servicio, para desempeñar en Madrid un puesto en el Cuerpo Técnico Administrativo del Ministerio de la Guerra. El tema de la guerra de África reaparece, aunque con una intención abiertamente crítica, en *Pájaro pinto*, que comienza precisamente con el regreso de Xelfa, el protagonista, del frente, una vez acabada la contienda.

Todos los niños ríen, menos él. Conoce la trampa: tiene seis años y ha vivido mucho.

El niño repite monótonamente colmos y chistes –barro y necesidad- aprendidos en la cartilla del hambre [...]. El prestidigitador prepara su bandeja... Y todos se olvidan del niño del kimono salmón, que se sienta en su sillita mirando a todas partes como un perrillo cansado que, con saber tantas cosas, aún no sabe aburrirse.

-¡Pobre niño! –dice Paula-. No puedo ver estas cosas.

-¡Vámonos. Iremos a ver la quinta jornada de *El secreto de una esposa*. O al casino. No hay más (pág. 108).

Nadie puede decir que Jarnés no acomete el tema del hambre, prácticamente inédito en toda la colección, con toda la dureza y claridad posibles, aunque podemos mantener nuestras reservas ante el hecho de que mantenga una actitud verdaderamente social. Pese a deplorar profundamente la miseria que hay ante sus ojos, da la sensación de que el autor los aparta de ella, eludiendo reflexionar sobre sus causas y, sobre todo, plantar algún esbozo de solución. Lo siguiente que hace la acomodada pareja es volver a su maravilloso mundo de entretenimientos burgueses, y en el que las realidades que puedan desagradar a los clientes no tienen cabida.

En cualquier caso, no deja de resultar llamativo que se haya escogido precisamente a un prestidigitador, porque este personaje forma parte del imaginario festivo de esta novela nueva, junto al cinema o el *jazz band*. La figura del “prestimano” aparece en *Víspera del gozo* y en la propia *Paula y Paulita*⁵⁵⁴ como resumen jovial del juego de manos en que, a menudo, se convierte el universo para estos autores, precisamente por su capacidad de confundir los sentidos y hacer tambalearse nuestra visión del mundo. Sin embargo, es Jarnés quien vuelve a confundirnos. Ha preparado un escenario y una situación propios de la novela nueva; ha extendido sobre la mesa el tapete del mago y ha mostrado el fondo de las cajas trucadas y, cuando esperamos ver salir un conejo blanco o pañuelos de colores, rompe nuestra expectativa poniendo ante nuestros ojos la cara de un niño hambriento, haciendo derivar el pasaje hacia una página propia de la novela social.

⁵⁵⁴ En “Entrada en Sevilla”, los fragmentos de las calles aparecen “con idéntica rapidez y destreza con que muestra un prestimano los colorinescos objetos que le van a servir en su juego” (pág. 28). En “Petronio”, brotarán “leyendas, serpentinas rojas, de la boca del gran ilusionista” que es Brook (pág. 162). En ambos ejemplos, la figura del mago cobra una connotación alegre y un fuerte efecto colorista.

Se trata, sin embargo, de una excepción, pues casi todos los golpes de timón van en la dirección opuesta, esto es, desvían hacia la novela nueva una situación cuyo rumbo iba en principio dirigido hacia algún puerto de la literatura tradicional. A lo largo de estos pocos ejemplos hemos comprobado como elementos del realismo, del romanticismo o del 98 se reconcilian con las exigencias estéticas de este arte nuevo, el cual a su vez se ha visto enriquecido al integrar elementos que, en origen, le eran no solo ajenos, sino opuestos. Como resultado, la novela deriva hacia una mayor cohesión argumental y estructural, que la aleja en principio del modelo original de *Nova novorum*. *Paula y Paulita* será el ejemplar más cercano a lo que los detractores de la moderna estética llamaban “novela novelesca” y, sin embargo, ello convive de forma admirablemente natural con las inquietudes artísticas y filosóficas de los años veinte.

4.4.2 Novela nueva

No nos parece necesario insistir más en la idea de que el protagonista de la novela es un ser llamado a la contemplación, actividad sobre la que han disertado ampliamente tanto Jarnés como el propio Ortega. Emilia de Zuleta nos recuerda que en esa actividad deben unirse dos actitudes: la atención, definida como “capacidad de contemplar”, y la diligencia, “capacidad de obrar atentamente, prendiendo en cada objeto la propia vibración”⁵⁵⁵. De ello se desprenden dos consecuencias. La primera, que en Jarnés no existe una radical dicotomía entre acción y contemplación, sino que existe más bien una especie de contemplación activa. La segunda, que el contemplador no acomete el mundo como algo aislado de sí mismo, sino que aspira a la posesión de ese “ser con el mundo”, acuñado por el raciovitalismo orteguiano. El conocimiento del mundo está, por lo tanto, estrechamente ligado al conocimiento de uno mismo.

La coincidencia de estos planteamientos filosóficos, en gran medida compartidos por Jarnés y Ortega, con la declaración de intenciones hecha por el protagonista al comienzo de la obra, es algo que no necesita mayor explicación: ha venido a “percibir algunas de esas vibraciones del campo” (pág. 33). Más adelante, este propósito se

⁵⁵⁵ Pág. 28. Nos remite la investigadora argentina a “La diligencia”, dentro de *Las siete virtudes*, Madrid, Espasa Calpe, 1931, pág. 224. Las alusiones a esa “vibración” de los objetos, que pretende sintonizarse con la propia, son numerosas tanto en *Paula y Paulita* como en *El profesor inútil*.

completa el objetivo de su búsqueda es la “justa expresión” del balneario, que se le muestra esquiva. Queda planteado, por tanto, un problema de percepción y conocimiento del mundo similar al que encontrábamos en *Víspera del gozo*, y que tampoco estaba ausente en *El profesor inútil*. Para resolverlo con éxito –y de nuevo en la línea de Ortega–, el huésped nº 479 deberá intentar mantenerse lo más posible al margen de la acción, para así reducir su entorno a puro espectáculo⁵⁵⁶, y poder acechar esas “anécdotas que nunca podremos contemplar en la pista: solo al satar del redondel al tendido comienza el torero a advertir muchos pintorescos matices de la lidia” (pág. 70).

Menos torero y más espectador. Podría ser este el resumen de los deseos del protagonista al llegar al balneario, aunque ya vimos cómo no siempre puede evitar verse en el centro del ruedo.

4.4.2.1 Sensorialidad y erotismo

La aventura cognitiva del número 479 empieza, en coincidencia con lo expuesto en la parte teórica, con los sentidos, que en la formulación de Jarnés cobran una enorme importancia, mucho mayor que reciben en Salinas o el propio Ortega. Martínez Latre⁵⁵⁷ llama la atención sobre la exquisita sensorialidad de Jarnés –acaso aún más acentuada en esta novela– y la emparenta con la de Azorín o Miró, pues “todos sus personajes se van a sentir subyugados por el efímero instante donde los rayos solares parecen vivificarlo todo”. El apunte es, creemos, muy valioso, aunque ya hemos mostrado cómo las descripciones de esta novela añaden valores nuevos.

Frente a la primacía de lo visual que encontramos en las novelas precedentes, nuestro número 479 comienza su tarea perceptiva por el oído, ya que “hay frente a mí un muro rosado que me obliga a disciplinar un sentido, a hacerle captar menudas palpitaciones de las cosas. Un muro de cárcel, o de hotel, es el mejor maestro del oído” (pág. 41). De forma análoga a la descomposición de la realidad en distintos puntos de vista, de la que encontramos numerosos ejemplos en Ortega, Jarnés parece querer

⁵⁵⁶ No es la primera vez que encontramos el término “espectáculo” usado en este sentido de contemplación filosófica. Similar actitud adoptaba el profesor inútil en “Mañana de vacación” cuando, libre de obligaciones, se dispone a convertirse en espectáculo de sí mismo.

⁵⁵⁷ Martínez Latre, *La novela intelectual de Jarnés*, op. cit, pág. 184 y ss.

descomponer el mundo sonoro en sus elementos compositivos. El resultado es muy interesante:

El silencio, a veces, recobra su antiguo fuero. Laborioso cañamazo donde se van perfilando ruidos. Podemos aislarlos, uno a uno, de la trama. Podemos gozar a capricho de cada timbre, de cada resonancia. En la laguna del silencio es donde se dibuja exactamente el contorno de cada vibración. Un espíritu caprichoso puede catar el ruido y el silencio –alternativamente- en platos limpios (pág. 102).

Nótese que el goce que encuentra el personaje en el mundo de los sonidos de la naturaleza no tiene tanto que ver con la belleza de sus timbres o su poder evocativo como con la capacidad del receptor para jugar con ellos, para captar uno u otro con la misma libertad con que se recorren con la mirada los distintos elementos de una realidad compleja y rica en matices. Nótese cómo el 479 no nos dice qué sonidos está oyendo: su interés está fijo no en el objeto de la contemplación, sino en el acto mismo de contemplar. Las raíces de este interés filosófico por las raíces del conocimiento del mundo no hay que buscarlas en Azorín, ni en Miró, sino en Ortega, que nos ofrece una reflexión muy similar en su *Meditación sobre el Quijote*:

Tengo ahora delante de mí estos dos sonidos; pero no están ellos solos. Son meramente líneas o puntos de sonoridad que destacan por su genuina plenitud y su peculiar brillo sobre una muchedumbre de otros rumores y sonos con ellos entretejidos.

Si del canto de la oropéndola posada sobre mi cabeza y del son del agua que fluye a mis pies hago resbalar la atención a otros sonidos, me encuentro de nuevo con un canto de oropéndola y un rumorear de agua que se afana en el áspero cauce. Pero, ¿qué acontece a estos dos nuevos sonos? [...]. Sin necesidad de deliberar, apenas los oigo los envuelvo en un acto de interpretación ideal y los lanzo lejos de mí: los oigo como lejanos [...].

Resulta de aquí que es la lejanía una cualidad virtual de ciertas cosas presentes, cualidad que solo adquieren en virtud de un acto del sujeto. Soy yo, pues, por un acto mío, quien los mantiene en una distensión virtual [...]. El sonido no es lejano, lo hago yo lejano (pág. 107-108).

La coincidencia con la meditación de Ortega está, creemos, a la vista. El número 479 está realizando el proceso de “distensión virtual” descrito por el filósofo tan impecablemente como el Claudio de “Entrada en Sevilla” ejecutaba la desrealización, operaciones ambas fundamentales dentro de la teoría cognitiva de Ortega, que para la

época en que se escriben estas novelas llevaba ya bastantes años formulada. Esta operación, junto a otras, nos permite afirmar que el número 479 no solo es un contemplador, a pesar de las inevitables concesiones a la vida activa que realiza, sino que se cuenta también entre los meditadores, aquellos que aspiran a conocer el mundo “en la dimensión de profundidad”, frente a los “sensuales”, prisioneros en una “reverberante superficie”⁵⁵⁸.

La obra de Jarnés guarda, tanto en lo teórico como en lo práctico, una perfecta compatibilidad con lo defendido por Ortega, aunque el novelista hace una valoración más positiva de los sentidos, cuyo papel capital como base de toda la operación artística se defiende con vehemencia en su *Obra crítica*. Ahora bien, toda consideración que se haga sobre el papel que juegan los sentidos en *Paula y Paulita* —y no se trata de una excepción en el conjunto de la novela de Jarnés— debe tomar en cuenta un hecho que no pasa desapercibido a las estudiosas que venimos citando⁵⁵⁹: el aparato sensorial del número 479 se siente atraído por la mujer en general, y por Paulita en particular, como el metal por el imán. “Nada hay en ella” —exclamará el protagonista— “que no reclame ávidamente el aplauso de todos los sentidos” (pág. 187), lo cual no impide que en realidad no tengamos el más somero retrato de Paulita: una vez más, la reflexión sobre el proceso perceptivo sustituye a la efectiva descripción de su objeto, en este caso, la joven.

También doña Emilia de Zuleta señala la importancia de lo erótico, aunque menos como objeto del aparato sensorial y más como fuerza capaz de conciliar distintos elementos, en un proceso para cuya explicación remite a Víctor Fuentes, quien a su vez lo relaciona con un concepto al que bautiza con el sugerente título de dimensión estético-erótica⁵⁶⁰. Este concepto, sin embargo, queda bastante poco definido, aunque sí está claro que tiene que ver con la armonización entre lo sensusal y lo racional preconizada en *Teoría de Zumbel* bajo la denominación de “integralismo”, y que queda literariamente

⁵⁵⁸ *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 140. En este libro, Ortega identifica la tendencia a la meditación con el componente germánico de nuestra cultura, frente a una latinidad mediterránea apresada en lo sensorial.

⁵⁵⁹ Es el caso de Martínez Latre, para quien “el mundo sensorial en el que se mueven los personajes jarnesianos culmina en el goce de la mujer, en cuya posesión erótica coadyuvan todos los sentidos” (*Op. cit.* pág. 187).

escenificado en novelas como *Viviana y Merlín*, donde los tres pisos del castillo del mago se identifican con los tres niveles de la conciencia humana, coronada por el racional, el último conquistado por una Viviana de resonancias eróticas.

Para Víctor Fuentes, por tanto, el erotismo tiene mucho más que ver con una actitud vital liberadora –lo cual es rigurosamente cierto– que con una herramienta de posesión cognitiva. Obras como *Viviana y Merlín*, *Eufrosina o la gracia* o el *Libro de Esther*, contendrían las claves de una educación sentimental “que en nuestro autor –como lo fue en Schiller, con cuyas ideas, y no con la deshumanización, hay que relacionar su arte– es educación para la libertad y la vida en plenitud”⁵⁶¹.

Las palabras de Fuentes encierran dos conclusiones a nuestro modo de ver precipitadas. En primer lugar, se está desgajando un aspecto esencial de la obra de Jarnés del tronco filosófico orteguiano lo cual es, teniendo en cuenta la insistencia con que el novelista afirma esta relación a lo largo de toda su obra crítica, tremendamente arriesgado. La segunda, que la relación con Ortega se reduce al ensayo de 1925, un error muy extendido a la hora de estudiar a estos novelistas, ya que se desprecia toda la obra precedente del filósofo, cuya influencia en estos escritores se está revelando fundamental.

Para Ortega, erotismo y conocimiento están estrechamente ligados, si bien su concepto de lo erótico trasciende lo sexual, y se hace extensivo a la atracción hacia otras realidades, en especial, las cosas más menudas, armonizadas todas ellas “en la sinfonía del erotismo universal”. Por ello, el filósofo exclama:

¡Santificadas sean las cosas! ¡Amadlas, amadlas! Cada cosa es un hada que reviste de miseria y vulgaridad sus tesoros interiores y es una virgen que ha de ser enamorada para hacerse fecunda [...].

Lo importante es que el tema sea puesto en relación inmediata con las corrientes elementales del espíritu⁵⁶².

⁵⁶⁰ “La dimensión estético-erótica en la novelística de Jarnés”, en *La novela lírica, II*, ed. De Darío Villanueva, Madrid, Taurus, 1983.

⁵⁶¹ *Ibid.*, pág. 243.

⁵⁶² Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 47. Las *Meditaciones* están cuajadas de imágenes sexuales, como la de la cita, que parece haber servido de modelo a la “Nota Preliminar” de *Paula y Paulita*, en la que el novelista declara: “Y las cosas están ahí, esperando al hombre decidido. Están en derredor nuestro cargadas de posibilidades de belleza, como de una luminosa

Es decir, para extraer de las cosas su caudal de belleza es fundamental acercarse a ellas desde una actitud erótica que, si bien el filósofo considera por igual extensible a todas las realidades, para el novelista se aplica muy especialmente a las mujeres, lo cual resulta coherente con su actitud general ante la vida.

Pero la lectura que hace Ortega del elemento erótico no acaba aquí. No se trata solo de una atracción hacia la belleza, sino también de un impulso cognitivo, si es que se trata de dos cosas distintas en el contexto de ambos autores⁵⁶³. Para Ortega, al menos, amar las cosas es el camino para poseerlas en su integridad:

Pregúntese al lector, ¿qué carácter nuevo sobreviene a una cosa cuando se vierte sobre ella la cualidad de amada? ¿Qué es lo que sentimos cuando amamos a una mujer, cuando amamos a la ciencia, cuando amamos a la patria? [...] Tal ligamen y compenetración nos hace internarnos profundamente en las propiedades de lo amado. Lo vemos entero, se nos revela en todo su valor (pág. 48).

“Lo vemos entero”. Aparece una vez más sobre la mesa el problema que está tras el impulso creador de estas novelas: el deseo de poseer sin reservas una realidad que se presenta como esquiva. Sin embargo, recordamos de nuestra sucinta introducción a la metafísica orteguiana que en ella se apuntaba a una definición del ser como categoría relacional, lo que hace imposible que una percepción aislada pueda ser aceptada como completa. Así, en el mismo momento en que el objeto amado se nos entrega, “advertimos que lo amado es, a su vez, parte de otra cosa, que necesita de ella “ (pág. 48); y de esta forma “va ligando el amor cosa a cosa y todo a nosotros”⁵⁶⁴.

Comprobamos así que la actividad filosófica de Ortega y la novelística de Jarnés responden a un análogo impulso erótico, lo que no debe confundirse en ningún momento

electricidad inagotable que podríamos hacer brotar aproximando a ellas un dedo, bruscamente. Todo en torno, aguarda la violación del artista. La materia es siempre dócil al espíritu sincero cuya vitalidad es una continua creación.”. El elemento erótico, la belleza latente, la sintonía con el propio espíritu... Las coincidencias son demasiado claras como para pasarlas por alto.

⁵⁶³ Años más tarde, ya en su exilio mexicano, Jarnés definirá el arte como “la ruta de un hombre hacia la profundidad de los seres y las cosas, en “Stephan Zweig. Cumbre apagada, retrato”, *Proa*, México 1942, pág. 160. Lo tomamos de Emilia de Zuleta, *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés, op. cit.*, pág. 33.

⁵⁶⁴ Se suma así Ortega a la concepción platónica del amor como “divino arquitecto”, que permite “que todo el universo viva en conexión”, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 49.

con un irreflexivo impulso sexual. Se trata de un erotismo de la razón, no por ello menos bello o intenso, cuyo objeto de pasión trasciende la excitación sensual en busca de una belleza más profunda. Si seguimos un poco más el discurso de Ortega, advertimos que dicha sed erótica solo se puede saciar mediante una actitud muy consciente, a través de un esfuerzo, ya que, mientras el mundo de las meras impresiones “se nos ofrece sin más esfuerzo que abrir los ojos y los oídos”⁵⁶⁵, el trasmundo latente “nace de una estructura de relaciones que mi mente interpone entre unas sensaciones y otras”, es decir, es obra nuestra, lograda a través de una operación que podríamos considerar análoga a la desrealización perceptiva, si bien a un nivel más alto, puesto que implica componer y jerarquizar distintos elementos. Para Jarnés, esta operación se lleva a cabo a través del arte, que crea un mundo coherente y con leyes propias que ordenan el cúmulo de sensaciones y experiencias recolectadas en la vida⁵⁶⁶.

La operación por la que el artista-contemplador se adueña del mundo corre paralela a la extracción del potencial estético que ofrecen los objetos. Un afán que ya encontrábamos en *El profesor inútil*: “Por cada lingote de cobre que me alargan los hombres y las cosas puedo yo devolver un lingote de oro”. No sorprende, por tanto, que la metáfora adquiriera un papel tan fundamental en *Paula y Paulita*, hasta el punto de ser considerada por algunos críticos como el verdadero sostén estructural de una obra de tan trivial asunto. Sin embargo, y a pesar de la enorme importancia que cobra la imagen, esta novela está muy lejos de ser un muestrario de metáforas ensartadas en el hilo de una trivial anécdota. En ellas se esconde el ardiente amor hacia las cosas y el deseo de poseerlas en su dimensión más profunda, donde habita la belleza, y en una totalidad que abarca el universo, aunque sea un universo sujeto a los límites del balneario de una novela.

⁵⁶⁵ *Op. cit.* pág. 108. En los ejemplos tomados de la novela, sin embargo, incluso esta sencilla operación precisa un entrenamiento.

⁵⁶⁶ Lo veíamos en “Zoco y Bodegón”. El mismo planteamiento reaparece en *Teoría de Zumbel*, Madrid, Espasa Calpe, 1930, pág. 24-27).

4.4.2.2 Un universo: Aguas Vivas

El protagonista parece gozar bastante en la contemplación de todos los posibles matices sensoriales; pero finalmente se decanta por la postura del meditador, frente al vago sensualismo denostado por Ortega. Pronto apreciamos en él un intento de poner en orden sus percepciones y darles un sentido general; pero, como viene siendo habitual en los hombres de esta época, solo encuentra fragmentos. Así, por ejemplo, de su charla con el pescador sordo “solo podemos obtener del pueblo aspectos aislados, ráfagas de historia, jalones, nunca visiones totales” (pág. 103).

De todos modos, queremos llamar la atención sobre un hecho que resulta novedoso en esta serie de obras: el protagonista busca conocer un punto de vista distinto del suyo, frente a personajes que hasta ahora parecen en limitados a la pluralidad de perspectivas que se da dentro de ellos mismos. El protagonista insistirá algo más en su intento de conciliar las visones de todos los clientes del hotel, aunque sea para dejar claro que se trata de un camino que no lleva a ningún sitio: “Y se van multiplicando los paisajes, a expensas del venero hidroterápico. Hay tantos como bañistas. Pasa un agustino leyendo su breviario. Para él, Aguas Vivas es una piscina llena de tentaciones, como toda asepsia, donde se cuece la carne pecadora” (pág. 84).

Y continúa con la galería de puntos de vista, atribuida a otros tantos tipos: un labriego contempla el valle de Aguas Vivas como un terreno robado al cultivo; un deportista ve un posible campo de fútbol a costa de diez o doce álamos... Media docena de ejemplos, al término de los cuales ofrece su personal perspectiva de contable, a su juicio tan buena o mala como las anteriores, que aspiraría a fijar el precio de cada flor. Para la teoría de Ortega, este pasaje es impecable, pues solo el punto de vista omnisciente atribuido a Dios, que sumaría todos los demás, es superior a cualquiera de ellos.

Pero el número 479 no dedica mucho más esfuerzo a buscar esa “justa expresión” del balneario, pues sabe que esa visión esencial no puede encontrarse como si fuera un tesoro enterrado, sino que debe construirse de forma individual. Por ello, hacia la mitad de la obra empieza repasar los datos obtenidos, y a tratar de dotarlos de un orden:

Si aquí tuviese alumnos para algún cursillo de aritmética aplicada al paisaje, dividiría mi faena en tres lecciones, una por paisaje. Porque hay tres balnearios: el

matinal, el vespertino y el nocturno. Tres paisajes vivos, con su idioma, su lago, sus chopos, sus trenes, sus pinos y sus tedios diferentes. Tres almas distintas de riqueza emocional (pág. 83)⁵⁶⁷.

Por alguna razón, es la hora vespertina la que permite una mayor compenetración entre el protagonista y el paisaje. Al menos es la hora en la que encuentra la lucidez para organizar el balneario en cuatro mundos o niveles paralelos. A la variación temporal se une ahora, por lo tanto, la espacial creando una multiplicación poética de la realidad casi infinita que nuevamente hunde sus raíces en la filosofía orteguiana. En este caso, se trata de un fragmento recogido en *Azorín: Primores de lo vulgar*, publicado en 1917⁵⁶⁸:

Cada hora trae su luz y cada luz –como un poeta- crea de nuevo las cosas todas a su manera. Gracias a esto, el mundo, que es ya tan rico en formas estáticas, aumenta indefinidamente su contenido. Así, el Monasterio de El Escorial no es uno solo: salvo las del centro de la noche, tardas, inútiles horas inertes, cada hora somete a nuestra gran piedra lírica a una nueva interpretación, la transfigura, produciéndose una muchedumbre de monasterios sucesivos que podemos acumular en nuestra sensibilidad.

La diversa percepción de lo real viene dada por la incidencia de la luz, es decir, por un elemento externo al contemplador; pero es la sensibilidad de este el ámbito donde dicho efecto se percibe y cobra forma poética. Sin embargo, la versión de Jarnés, el cambio de la luz traído por el atardecer es el punto de partida para el descubrimiento de una realidad mucho más diversa y más rica en matices:

Yo mismo, que durante la mañana apenas logré percibir las deliciosas incitaciones de la sinuosa epidermis de las Termas –que se vende, a trozos, en las postales de Aguas Vivas-, ahora percibo los latidos de cuatro provincias superpuestas.

Siento palpar cuatro mundos paralelos. Uno en el subsuelo, otro en esta avenida y dos sobre mi cabeza (pág. 86).

⁵⁶⁷ La misma descomposición en función del tiempo, que ya encontrábamos en “Aurora de verdad”, aparece aplicada a Paula en “Petronio” (pág. 133-134), con sus tres bellezas: la matinal, para gentes “que apenas saben ser espectadores; la vespertina, la más cuidada, y la nocturna de un mayor carácter sexual”. En los fragmentos rescatados por Ródenas de *Cuadernos íntimos*, Paula tiene otras tres bellezas sucesivas: una cuando ella no sabe que Julio la mira, otra cuando sí lo sabe, y una tercera cuando acaba de hacerla suya con la mirada que califica como el “espectáculo más encantador de la tierra” (pág. 198).

⁵⁶⁸ Recogido en la mencionada edición de E. Inman Fox, Ortega y Gasset, *op. cit.* pág. 337. El texto se publica en 1917, aunque el editor considera muy posible que se escribiera hacia 1913.

Notemos que la visión de los cuatro mundos paralelos o, mejor, de sus latidos, término que encaja con la realidad “latente” que Ortega opone al mundo sensible, se opone a lo epidérmico y a lo fragmentario. Durante dos o tres páginas, el topógrafo hospedado en el balneario con el número 479 traza su propia cartografía artística del pequeño orbe que reclama para sí, en el que se van encajando y poniendo en relación los distintos elementos, a la vez que se expresan sus posibilidades estéticas mediante audaces metáforas, algunas de ellas con un marcado sesgo sexual.

Paralelamente, advertimos cómo hay un elemento, Paulita, que no solo se repite en casi todos los niveles de este orbe, sino que va cobrando una creciente importancia en cada uno de ellos. En el primero, el telúrico, se encuentran las aguas termales, aquellas que luego se desparrraman “sobre los hombros y la nuca y los pechos de Paulita... (pág. 87). En el plano ferroviario, se evoca la futura partida de la joven, mientras que en el segundo, el “paisaje atmosférico” no se nombra a la joven, aunque sí aparece la lluvia del día anterior, justamente la que propició el encuentro de ambos en el baño del rey. La razón es clara: Paulita ha acabado por ocupar el centro del “pequeño mundo” construido por el protagonista:

Siento de nuevo, vivamente, que a no soy eje del pequeño mundo de mi vida, yo que me ufanaba de ser el centro de Aguas Vivas, como de todo el mundo. Soy tangencial a otra esfera vibrante. Giro a ciegas en torno a otro centro del universo. Paulita me ha arrebatado el trono [...].

Todo se fue posando dulcemente, vibrando en torno del nuevo eje de perspectiva. El parque y el lago, la colina y el río, aguardan el ímpetu de una nueva carcajada de Paulita para cambiar de ritmo (pág. 88-89).

Nuestro personaje ha trazado la red de relaciones de la que habla Ortega; ha construido una “estructura de sensaciones” basada en su propia vibración espiritual y, finalmente, en el centro de ella encontramos al ser amado. La coincidencia con Ortega alcanza también este punto pues, para el filósofo, ese ser amado, sea el que sea, que podemos ver en su integridad o, lo que es lo mismo, en sus “conexiones con las cosas circundantes”, se convierte también en el centro del universo:

Preguntémonos por el sentido de las cosas o, lo que es lo mismo, hagamos de cada una de ellas el centro virtual del mundo. Pero ¿no es esto lo que hace el amor? Decir de un objeto que lo amamos y decir que es para nosotros el centro del universo, lugar donde se anudan los hilos todos cuya trama es nuestra vida, nuestro mundo, ¿no son expresiones equivalentes? [...]. La meditación es un ejercicio erótico⁵⁶⁹.

La analogía entre lo que el huésped número 479 piensa y siente con las operaciones mentales descritas por Ortega en torno a ese “ejercicio erótico” que es la meditación no necesitan ser señaladas. Quizá la única salvedad que podría hacerse es que, mientras para el filósofo el ideal “sería hacer de cada cosa el centro del universo”, el hombre jarnesiano centra el impulso erótico en su máxima expresión en la mujer, concretamente en Paulita, lo cual se aleja de la actitud del autor de las *Meditaciones*, mucho más fría y objetiva.

En cualquier caso, el universo de esta novela tiene un centro, y debemos prestarle la debida atención.

4.4.2.3 El centro del universo: la mujer

Desde la llegada al balneario, la presencia de lo femenino golpea con fuerza al protagonista, si bien su visión está en principio sujeta a las mismas limitaciones que se aplican a cualquier otro objeto contemplado. Paula se presenta ante sus ojos, al irrumpir él en la habitación, como “un blanquecino volumen, informe, convulso, coronado por unos ojos tenebrosos” (pág. 36), apenas vislumbrado a la escasa luz de la ventana. Solo la llegada de la mañana le permite una visión más detenida, si bien totalmente superficial y externa: “Esta maciza agrupación de músculos, vestida ahora de morado, es la misma que anoche, al sentirse sorprendida, se agazapó bajo un blanco remolino” (pág. 45).

Pese a su primer contacto con la mujer madura, la atención del personaje no tarde en desviarse hacia Paulita, que guarda un estrecho parecido físico con su madre⁵⁷⁰. La contemplación de la joven resulta mucho menos accidental, pues el protagonista se impone como tarea la revisión exhaustiva de todos sus perfiles. De hecho, en los prolegómenos de su más tórrido encuentro, el que tiene lugar en el baño del rey, se

⁵⁶⁹ Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, op. cit. pág. 144.

dispone a gozar con las sucesivas posturas que va adoptando Paulita al tratar de recoger las manzanas⁵⁷¹ que se le caen del cesto:

Se le caen del cestillo dos manzanas. Al inclinarse a cogerlas, pierde otras dos, que desaparecen rodando. Pero esto le hace ganar un gentil escorzo, en el que la grupa de doble redondez, las caderas firmes, potentes, pierden su condición de soportes y se convierten en cúpula voluptuosa de la juvenil arquitectura [...].

Por no perder la gozosa contemplación de un escorzo tan lindo, no acudo a ayudar a Paulita (pág. 68).

Es el propio personaje quien a continuación confiesa a Paulita la razón de no ayudarla, y hace aún más explícita su atracción sexual por ella al mencionarle la legendaria costumbre feudal de obligar a una muchacha desnuda a recoger las monedas esparcidas por un salón, con objeto de contemplarla en diferentes posturas. “Era maravilloso el espectáculo” –explica él-. “Se multiplicaban indefinidamente los perfiles” (pág. 71). De esta forma, lo que en apariencia es un puro juego erótico conecta con la inquietud filosófica de Ortega. De la misma manera que este reconocía la necesidad de girar la naranja para apreciarla desde todos sus ángulos, el protagonista está haciendo girar el objeto de su contemplación erótica para que ningún perfil quede virgen, si bien la hermosa Paulita parece tener una potencialidad mucho mayor en este sentido. En cualquier caso, y desde el punto de vista de la construcción novelesca, en pocos fragmentos se integran con tanta perfección el tema de la contemplación, lo erótico y lo legendario, elemento este último que cobra mucha mayor importancia en la segunda parte.

La multiplicidad de apariencias compendiadas en Paulita no depende solo de la postura o posición que adopte en el espacio; también está estrechamente ligada a la actitud que adopta hacia ella el contemplador quien, acomodado en el goce estrictamente estético, aprecia sin embargo la decepción de la joven, quien reclama para sí otro tipo de mirada:

⁵⁷⁰ Paula es para él la “caricatura” (pág. 101) que el tiempo, personificado como dibujante, ha trazado de su hija. La madre es, por lo tanto, percibida en función de la hija.

⁵⁷¹ El simbolismo sexual de la fruta asociado a la mujer lo encontrábamos también en la aparición de Ruth en *El profesor inútil*, portando un racimo de uvas, en un encuentro análogo al de *Paula y Paulita*. En ambos casos, el personaje desaprovecha el ofrecimiento carnal de la mujer.

Mi inquietud de gustar bellezas inéditas la toma por serena impassibilidad. Tendré que situar mis emociones en el plano de la coquetería.

Rápidamente hago descender la temperatura de mi contemplación. Aparto de Paulita el limpio anteojo de mi emoción estética y comienzo a verla con los turbios cristales de cualquier hombre apasionado (pág. 69).

En otras palabras: la joven espera de su galán que este pase a la acción, y él se muestra inicialmente decidido a aceptar el reto aunque, como ya vimos, no lo hará, pues esa acción es incompatible con el goce contemplativo en que se halla instalado. El resto, ya lo conocemos: una escena amorosa que no cuaja y un hombre que abandona el centro de su mundo personal para regalárselo a la mujer por la que se siente atraído.

La novela en cierto modo ha sido la descripción de este proceso, por el cual el personaje ha construido un mundo cognitivo y emocional cuyos elementos se establecen y relacionan en función de una estructura cuyo centro, en principio ubicado lógicamente en el propio contemplador, se desplaza finalmente hacia Paulita. Pero la situación se mantiene así durante muy poco tiempo, pues apenas este desplazamiento se completa, se inicia otro nuevo, tendente a que el número 479, harto de una contemplación agotada y de una tensión sentimental que no lleva a ninguna parte, recupere la capitalidad de su propio mundo:

Dentro de mí todo recobra su equilibrio. Cada mohín despectivo de Paulita ha sido un empujón que fue acercándome de nuevo al eje del mundo. Me había desviado para cederle el puesto; pero ya está corregida la penosa desviación. Vuelvo a tener el cetro del paisaje y del orbe, usurpado unos días por el maravillosos amor [...].

He perdido el sentido arquitectural del universo, al perder la clave del gran arco; y, rota ya la cúpula, solo me queda jugar al ajedrez con las dovelas. Las cosas recobran para mí su condición de muñecos cotizables que puedo ir escalonando a capricho en las montañas de corcho de este belén de Aguas Vivas (pág. 122-123).

Los sucesivos desplazamientos de este centro de gravedad emocional no se han efectuado sin consecuencias para el personaje. La conciencia de que cualquier elemento de este universo puede desempeñar el papel de centro —lo que, para Ortega, sería el ideal, puesto que daría lugar, en teoría, a una visión totalizadora— provoca en él la pérdida del interés por esa clase de constructos o, mejor aún, esta clase de operaciones mentales

adquieren para él un aspecto lúdico del todo ajeno al planteamiento de Ortega, e incluso opuesto a él. “He vuelto a ser niño” –exclama el número 479- “entre mis juguetes luminosos”. Y añade: “Se borra en mí todo afán de crear ídolos, de fingir máquinas armoniosas donde un poco de materia vibrante hace girar en torno suyo angustiosas caravanas de deseo” (pág. 124-125).

Pero lo más inquietante es la consecuencia pragmática que suscita en el personaje este desquiciamiento del orbe: El personaje deja de lado toda consideración acerca de la edad de Paulita, o del sentido de conculcación moral, incluso acerca de su físico en declive, y le hace el amor con total espontaneidad sobre la hierba de la misma colina en la que acaba de encontrársela. El repentino paso a la acción del hasta ahora pasivo contemplador ya no parece estar reñido con su búsqueda de la profunda esencia del ser, sino que se convierte, por el contrario, en su máxima expresión. De Paula ha dejado a un lado su nombre, su historia y “demás consideraciones inventadas por los definidores de la piel de las cosas” (pág. 126). Hombre y mujer no son ya para él más que dos sumandos – imagen adecuada a su condición de contable -confundidos en el maremagnum de cifras – fragmentos, elementos sueltos- en que se le ha convertido el mundo, y solo desea “fundir aquí arriba dos sumandos que juntó el azar, ya limpios de su nombre y de sus normas, ciegos, gozosos de encontrarse al fin libres y desnudos” (pág. 127)⁵⁷².

Así pues, el proceso descrito por Ortega por el cual un objeto es conocido en su totalidad al ser puesto en relación con todos los que le son adyacentes o cercanos, suscita en el número 479 una reacción, por la cual el objeto tiende a ser desnudado de todo lo que le rodea, para contemplarlo en su absoluta pureza. Durante todo el relato, ha estado construyendo afanosamente una red de relaciones y una estructura de sensaciones, siguiendo casi al pie de la letra las instrucciones del filósofo, para finalmente destruirla de un manotazo, como si fuera un castillo de naipes alzado pacientemente durante horas.

⁵⁷² Pág. 127. En *Los espejos del novelista* (pág. 171), señala Domingo Ródenas cómo los párrafos en los que el protagonista se recrea en la pérdida de su identidad no aparecen en el texto que publica *Revista de Occidente* en noviembre de 1925, y lo explica como una preparación al “borrado del yo” que tiene lugar en “Petronio”, donde Brook desplaza al narrador de la primera parte. En ningún momento lo relaciona con la posibilidad de que en realidad haya podido alcanzar un grado más alto de autoconocimiento, más allá de “la piel de las cosas”.

¿Por qué esta repentina disintonía entre maestro y discípulo? ¿Por qué estas instrucciones no han desembocado en la construcción sólida de un mundo personal gratificante? La respuesta puede encontrarse nuevamente en Ortega, para quien el arquitecto del universo es el amor. ¿Acaso podemos dar tal nombre a los escarceos entre el huésped y la joven de apenas unos días de duración? Incluso en la plenitud del encuentro carnal con Paula, nos deja claro que su acto no obedece sino a una mera motivación física, temiendo la posibilidad de que la mujer pueda tomar “el dulce latido cósmico por el alba de un verdadero amor” (pág. 127). El personaje de la novela conoce la fórmula para construir una visión estable de la vida y de lo que le rodea, pero no tiene la suficiente resolución para hacerlo y vuelve a precipitarse en el caos.

Nuestro huésped del balneario se coloca así en la línea de los demás personajes de la serie, caracterizados por una visión fragmentaria y huidiza de la realidad que, lejos de ser vivida como algo dramático, se percibe con un cierto sentido lúdico y festivo. Y ni siquiera el fracaso amoroso o el fin de las historias sentimentales –desenlace, a la sazón, hartamente frecuente- les hace perder esta actitud jovial ante la caótica existencia.

4.5 Petronio

Ya hemos defendido en su momento el carácter de continuación o apéndice de “Petronio” respecto a “El número 479”, que funciona a la perfección como relato independiente. La segunda parte, además, no solo no retoma los conflictos planteados en la primera y que, por otra parte, han quedado más o menos resueltos, sino que plantea otros nuevos, surgidos en torno a la figura emergente y capital del nuevo relato. Brook eclipsa totalmente a Paula y a Paulita, estrellas del primer relato, reducidas ahora a mero acompañamiento de unos excursionistas, Julio y el inglés, que las dejan atrás cuando quieren hablar de cosas importantes. Incluso aquel, protagonista de la primera parte, funciona ahora como interlocutor del recién llegado, verdadera figura autorizada. ¿Cuáles son los lazos que la unen, por lo tanto a la primera parte? En términos estrictos, la cohesión es incluso menor que en la estructura paralela que atribuye Martínez Latre a *El profesor inútil*, pues ni siquiera podemos afirmar que ambos núcleos narrativos compartan el mismo protagonista. En cierto modo, podemos entender “Petronio” como

un epílogo un tanto hipertrofiado, ya que Julio y Brook dedican bastante espacio a comentar los sucesos de la primera parte, contemplados como una historia ya pasada, y en modo alguno son ya el motor de la poca mucha acción que encontramos en el relato.

Pero la cohesión que no encontramos en lo argumental o lo estructural sí aparece, por el contrario, en una análoga inquietud filosófica. Brook plantea nada menos que una acercamiento metafísico a la abadía:

Verán ustedes –dice Brook–: el primer problema que nos plantea la Abadía es el de su propia existencia. El segundo, el de su conocimiento. Ni más ni menos que un texto⁵⁷³ huraño de filosofía.

–¿El de su existencia? –dice Paulita –. ¡Está en todas las guías!

–Precisamente. Está siempre en el Baedeker, pero no es seguro que esté en la realidad. Sucede que a la Abadía le pusieron hace tiempo un antifaz cursi, de paisaje frívolo; un antifaz elaborado por hombres también superficiales (pág. 135).

¿Cuál es la realidad de la abadía, oculta tras los sucesivos antifaces impuestos por hombres superficiales? Evidentemente, se trata de una realidad poética. Los datos que aporta el joven guía turístico –el “Texto Oficial” humano al que Brook impone silencio– son rechazadas por ser “cosas verdaderas”. “Precisamente” –argumenta el dandy– “la acumulación de anécdotas ha ahogado la real esencia poética de la Abadía” (pág. 143).

En otras palabras, otra vez el trasmundo poético, la realidad profunda buscada y casi nunca hallada, aunque los procedimientos ahora empleados nada tienen que ver con Ortega. “¡Se acabó la razón! Paso franco a la audaz fantasía...” (pág. 143). Ni desrealización, ni estructura de emociones: la esencia de la Abadía reside en el compendio de leyendas –todas ellas de naturaleza erótica– que toman a ese lugar como escenario.

Son precisamente las leyendas el elemento narrativo sobre el que, a partir de ese momento, se construye la novela⁵⁷⁴. La segunda secuencia de “Petronio” es prácticamente una colección de ellas, cada una de las cuales se asocia a una de las

⁵⁷³ Una vez más, la recurrente identificación mundo-texto, esta vez hecha patente la analogía entre ambos por la necesidad –y dificultad– de su exégesis.

⁵⁷⁴ Apenas hay leyendas en “El número 479”. Las dos más importantes aparecen en el episodio del baño del rey, y tienen la función de termostato erótico: mientras la primera de ellas, que narra cómo los

cascadas que rodean la Abadía. Esta profusión de leyendas es un acontecimiento único en la colección, y de algún modo constituye una nueva concesión a lo argumental, a la anécdota; sin embargo, el carácter que toma la leyenda como herramienta para buscar la realidad poética latente, reconcilia el elemento argumental con las inquietudes más genuinas de *Nova novorum*.

4.6 Recapitulación

De lo que queda dicho se desprende que *Paula* y *Paulita*, con todos los aspectos que la individualizan, guarda con el conjunto de la colección un conjunto de coincidencias que nos permite hablar, si no de un subgénero o escuela, sí de un grupo de obras con inquietudes filosóficas y estéticas parejas, y también, aunque se trate de un aspecto menos imprescindible, con unos ambientes y personajes similares. No hace falta insistir en el arquetipo del varón de clase alta cuya vida transcurre en un ambiente acomodado y ocioso. Eso sí, Julio –al igual que el profesor inútil– sí tiene una profesión, la de ingeniero topógrafo y tenedor de libros; pero resulta relevante solo como circunstancia condicionadora de su percepción, sin que pueda decirse que haya en la novela una verdadera presencia del mundo del trabajo.

El balneario puede, además, considerarse como un ambiente urbano, por más que se encuentre fuera de la ciudad; hemos tenido ocasión de comprobar la distinta valoración que reciben el pueblo y el balneario, quedando este último como único objeto digno de un verdadero trabajo cognitivo. La tecnología también hace su aparición, si bien no se presta tanta atención a los transportes –automóvil y tren reciben un tratamiento análogo al de *Víspera*, aunque mucho más escaso– como a los instrumentos de ocio y bienestar: el alumbrado eléctrico como elemento añadido al paisaje y, muy especialmente, el cinematógrafo.

Pero, sin lugar a dudas, lo que constituye la verdadera carta de ciudadanía de la obra dentro de la colección, es la preocupación por conocer el universo –o, al menos, su trasunto en la novela, el balneario– en su “justa expresión”, agotando a su vez todo su venero de belleza. El empeño requiere de toda una serie de operaciones sensoriales y

psicológicas que coinciden, como hemos demostrado, con los requisitos que Ortega consigna en sus *Meditaciones del Quijote* para un “meditador” y un “contemplador”. Esta coincidencia se suma a todas aquellas que, a lo largo de este estudio, ponen de manifiesto que los autores de esta serie de novelas mantienen una relación mucho más estrecha con el pensamiento formulado por el filósofo hacia 1914 que con los postulados de *La deshumanización del arte*, publicado prácticamente a la vez que estas obras e incluso con posterioridad a algunos de sus fragmentos aparecidos en revistas, lo que hace muy difícil que existiera una verdadera influencia.

La absoluta posesión cognitiva del balneario resulta, como preveía Ortega, imposible, lo cual es asumido por el protagonista sin el menor dramatismo, con un talante lúdico. El mayor impedimento que encuentra el “contemplador” para trazar la estructura de sensaciones en que se cifra la esencia del objeto no reside, como ocurría en *Víspera*, en los numerosos perfiles de la realidad, derivados de una multiplicidad temporal o espacial, y que para Julio constituyen más una riqueza que un obstáculo; el verdadero problema son los hechos, los sucesos y, más concretamente, el verse involucrado en ellos, lo que le imposibilita para la contemplación estética pura.

Ello encaja, por otra parte, con la importancia que adquiere el aspecto argumental en la obra, mayor que en las novelas estudiadas hasta ahora. Demostramos, sin embargo, que estas concesiones a la anécdota –en especial las sujetas a un planteamiento folletinesco– no son tan grandes como a primera vista parece, y que existe además una intencionada subversión de los esquemas tradicionales en apariencia utilizados.

Y, junto a toda la inquietud contempladora y filosófica, la vida que irrumpe a raudales en el corazón del personaje, el cual, tras sus iniciales esfuerzos por mantenerse al margen de la corriente de acontecimientos que le rodea y le salpica, se zambulle finamente en ella. Acción y contemplación se hallan, para Julio, a la vez en tensión y en armonía.

4.7 La recepción crítica de *Paula y Paulita*.

El primer hecho al que nos enfrentamos al abordar el estudio de la crítica sobre *Paula y Paulita* es la considerable reducción en el número de artículos, si lo comparamos con la cantidad que suscitó la publicación de otras novela en la misma serie⁵⁷⁵, sobre todo *El profesor inútil* o *Pájaro Pinto*. Esta reducción no afecta solo a *Paula y Paulita*, sino también a *Luna de copas*. En otras palabras: las dos novelas de 1929 juntas estimulan la producción de menos artículos críticos que *El profesor inútil* en solitario, lo que puede explicarse por un cierto cansancio o por que las novelas de *Revista de Occidente* ya no resultan tan novedosas a partir del cuarto título. Paradójicamente, cuando el interés de la crítica disminuye, la cantidad de las tiradas alcanza sus máximos.

Partiremos de tres artículos fundamentales aparecidos justo después de la novela: “Paula y Paulita”, de Carlos Fernández Cuenca⁵⁷⁶; otro, de igual título, firmado por Francisco Ayala⁵⁷⁷ y, por último, “De *Paula y Paulita*”, publicado por José Gorostiza en la revista mexicana *Contemporáneos*⁵⁷⁸, que es más bien una recopilación de fragmentos de la obra precedida de unas palabras tan breves como interesantes de cara a nuestro estudio.

Dos de ellos –el de Fernández Cuenca y el de Ayala– coinciden en un aspecto hasta ahora insólito: Benjamín Jarnés ha logrado conquistar al “gran público”⁵⁷⁹. Ya hemos hablado del aumento de las tiradas de la colección; pero no deja de ser un juicio exagerado, al menos en términos cuantitativos. Sin embargo, se trata de un indicio de que, dentro de su limitada difusión, Jarnés está trascendiendo los círculos intelectuales en los que en principio ejercía su influencia la *Revista de Occidente*. En otras palabras, estos artículos invitan a pensar que de los 2000 ejemplares de *Paula y Paulita* –una cifra

⁵⁷⁵ Domínguez Lasierra, en su *Ensayo de una bibliografía jarnesiana* (óp. cit. pág. 117-119), registra 25 artículos sobre *El profesor inútil*, y solo 10 referidos a *Paula y Paulita*.

⁵⁷⁶ Carlos Fernández Cuenca, “Paula y Paulita” *Época*, 3 de agosto de 1929.

⁵⁷⁷ Francisco Ayala, “Paula y Paulita”, *La Gaceta Literaria*, 15 de Septiembre de 1929.

⁵⁷⁸ José Gorostiza, “De *Paula y Paulita*”, *Contemporáneos*, n°5, 1929, pág. 68 y ss.

⁵⁷⁹ En el caso de Fernández Cuenca, lo que se constata es el salto de las revistas de minorías a las del “gran público” y los diarios. Ayala, por su parte, celebra que este éxito no se haya logrado a cambio de concesiones al lector, sino “atrayendo su atención sobre el más arisco sistema de valores intelectuales que ha arribado nunca a la vida española. Parece que la actitud pedagógica de Benjamín Jarnés está dando sus frutos.

reducida, pero ya no tan lejana de las que solían disfrutar otros autores prestigiosos de la época-, una parte considerable pudo ser adquirida por un público culto, pero ajeno a los círculos estratégicos en los que Ortega distribuía su revista, y que conocería a Jarnés gracias a su presencia en diarios de amplia difusión.

Al margen de la conexión lograda con el público, los tres críticos abordan una de las cuestiones preferidas en la controversia literaria del momento: la definición genérica del libro. Francisco Ayala, en la misma línea de algunas denominaciones surgidas en torno a *Víspera del gozo*, habla de novelas “de tipo poemático”, mientras que José Gorostiza explica el libro como “una serie de ensayos ensartados en un hilo argumental ligerísimo”. Entre estas dos consideraciones tan dispares cobra mayor significado la que aporta Fernández Cuenca: *Paula y Paulita* es “una auténtica novela, que pertenece al tipo eterno de la novela visto a través de una sensibilidad de escitor moderno”.

La obra de Jarnés sería esa revelación esperada durante toda la década, el nuevo camino abierto que respeta, sin embargo, las raíces y la identidad del género. Ese logro superaría, de haberse producido, las expectativas del propio autor, que en los preliminares de esa misma novela ha formulado su conocida máxima que sintetiza la zozobra de la época: “El arte tiene miedo”. No parece que Jarnés pretenda haber superado esta situación de inercia en que halla la novela, aunque sea su objetivo.

El artículo de Fernández Cuenca alude, de alguna manera, a las posiciones que defienden los otros dos. Este crítico comienza con una retrospectiva que distingue tres momentos en el proceso de renovación artística de los años veinte. El primero, hacia 1921, se identifica con una reinención de la lírica. Hacia 1925, llega el turno a los prosistas, aunque solo e lo referente al ensayo. Por último, la novela: en 1929, todas las tentativas anteriores⁵⁸⁰ “cristalizan” en “una revelación perfecta y completa”.

De este esbozo de historia literaria que traza Fernández Cuenca se desprende, en primer lugar, que *Paula y Paulita* se define como algo distinto de la lírica y del ensayo, los cuales constituyen fases previas dentro de un proceso de renovación general. A la luz

⁵⁸⁰ Como precursoras de esta nueva forma de hacer novela menciona *Sentimental Dancing* (1925), de Valentín Andrés Álvarez, a la que considera un intento muy superficial de renovación y, sobre todo, los títulos anteriores de Benjamín Jarnés, como *El convidado de papel* y *El profesor inútil*, al que califica de “feliz augurio”.

de los otros dos artículos, que identifican la obra de Jarnés con la poesía y el ensayo respectivamente, parece lógico pensar que este crítico, pese a escribir el primero, previó el modo en que la naturaleza novelesca iba a ser puesta en entredicho. En otras palabras: la vehemente defensa que en este artículo se hace de que *Paula y Paulita* es una verdadera novela no es sino otro indicio de que, pese a lo avanzado de la fecha, los problemas de definición genérica siguen siendo una cuestión crítica muy importante.

Más cuestionables resultan las razones con las que cada uno de estos tres lectores de *Paula y Paulita* justifican su decisión. José Gorostiza, aduce como causa para apartar el libro del ámbito de la novela la debilidad del argumento, que quedaría tan solo como un hilo ligerísimo para enhebrar los ensayos. Esta descripción, más o menos aceptable si consideramos el relato de forma aislada, choca con nuestra valoración del conjunto de la serie, dentro de la cual *Paula y Paulita* constituye un hito importante en el proceso de recuperación del argumento como factor de cohesión.

Fernández Cuenca, en cambio, no tiene dudas acerca de la naturaleza novelesca de la obra, pero no la relaciona en modo alguno con el argumento, sino que en la vuelta a la emoción humana: frente a novelas anteriores del autor, lastradas por un “exceso de intelectualismo”, *Paula y Paulita* está resuelta “conforme a la más alta virtud del novelista: la humanidad”, con lo que Benjamín Jarnés se incorpora felizmente “a la falange de los verdaderos novelistas, que hacen de la emoción un culto”.

Estas palabras se escribieron con toda probabilidad como una defensa frente a las previsibles acusaciones de insensibilidad, aislamiento de los problemas humanos, etc., que tan a menudo se lanzaban contra estos novelistas. Francisco Ayala también introduce este tema, pero en su caso la intrascendencia es afirmada como algo positivo: la novela es calificada de “arte puro”, desentendida de todo lo ajeno al acto creador. Este sería, además, uno de los elementos esenciales de esa novela de “tipo poemático” de la que, pese a no ser definida con claridad en el artículo, se nos deja entrever algunos de sus rasgos.

Dichos rasgos coinciden con algunas características que hemos definido en nuestro análisis de *Paula y Paulita*: precisamente aquellas que coinciden con la

influencia de Ortega. Ayala se refiere al protagonista como “un espíritu curioso y analítico”⁵⁸¹, que se define por su peculiar forma de ver el mundo:

La mirada de simpatía con que Jarnés se aproxima a las cosas, por muy humildes o cotidianas que sean, las revive y colorea con la savia del humor. Tiene la infrecuente facultad de tomar una modestísima porción de materiales e, insuflándoles el aliento de su estilo con el mismo placer intrascendente del niño que produce globos de jabón, dotarlos de transparencia, de líneas perfectas, de ligereza y de alegría⁵⁸².

El amor a las cosas humildes, aprendido en el catecismo de Ortega⁵⁸³, el “placer intrascendente” y, sobre todo, la imagen del niño que se aproxima al mundo con lúdica ingenuidad, son elementos que encajan muy bien con el perfil que hemos trazado en nuestro estudio de *Paula y Paulita*. Los materiales mundanos se ven poéticamente transformados por la respiración poética –el “aliento”- del artista. La novela poemática de Ayala no se define, por tanto, desde la lírica o el sentimiento, esencial para Fernández Cuenca, sino como una transformación estética de lo real, por la que el escritor “convierte cuanto toca en espuma. En pura gracia, rizada y leve”.

Por ahora, las consideraciones de Fernández Cuenca, que apuntan a un rebrote de los elementos novelescos tradicionales, encajan con la evolución de Jarnés –y de la novela española en general- durante los años treinta hacia una novela más cercana a los asuntos mundanos, donde lo narrativo va ganando terreno a la tensión estilística. Esa es, al menos, la opinión de José Díaz Fernández respecto a *Lo rojo y lo azul*, obra que Jarnés tituló *Homenaje a Stendhal*: “Con satisfacción he de registrar el hecho de que uno de los más interesantes literatos jóvenes abandone el género ambiguo de la narración para instalarse en el área de la novela propiamente dicha”⁵⁸⁴.

581 Cuando abordemos el estudio de *Luna de copas*, presentaremos la distinción entre hombre y mujer que ofrece Ortega, y que se proyecta de un modo u otro sobre estas novelas. En ella, se atribuye al varón la capacidad racional y analítica, frente al carácter mucho más espontáneo y vital de la mujer.

582 En otro punto se refiere Ayala al estilo jarnesiano como pura gracia”, lo cual, añadido a otras palabras de la cita, indica que Ayala está muy familiarizado con la terminología poética de Benjamín Jarnés.

583 “¡Santificadas sean las cosas! ¡Amadlas, amadlas!”, exclamaba Ortega en sus *Meditaciones*, op. cit. pág. 47. Vid el apartado anterior.

584 Una novela, una biografía, *La Luz*, 19 de junio de 1932.

El tajante juicio de José Díaz deja adivinar su opinión sobre *Paula y Paulita*, tanto en su valoración ética como estética. Con todo, no nos cabe duda de que esta novela, sin dejar de ser el alarde poemático descrito por Ayala, representa también un paso en esa vuelta a la “novela propiamente dicha” celebrada por el autor de *El Nuevo Romanticismo*, tanto en la trayectoria personal de Jarnés como –y sobre todo- del conjunto de los *Nova novorum*.

CAPÍTULO V

ANTONIO ESPINA

1. HISTORIA DE UNA AMISTAD PERDIDA

Antonio Espina nace en Madrid en 1884, y cursa estudios de Medicina hasta cuarto curso. En 1917 regresa de su servicio militar en África, experiencia que tendrá su reflejo literario en *Pájaro Pinto*. Es en esta época cuando inicia su labor poética, que fructifica en dos libros encuadrables en el contexto de la vanguardia: *Umbrales* (1918) y *Signario* (1923), al que debemos añadir un volumen de relatos y ensayos titulado *Divagaciones. Desdén* (1919).

Así pues, Antonio Espina recalca en la colección *Nova novorum* con mayor experiencia literaria que sus predecesores, aunque comparte con ellos el bautismo en el terreno de la novela. Aportará a la colección dos títulos, *Pájaro Pinto* (1927) y *Luna de copas* (1929), las dos únicas obras que publica dentro del contexto de la nueva novela, que abandonará en los años treinta a favor del cultivo sistemático de la biografía.

Al igual que Salinas y Jarnés, entra en contacto con la esfera intelectual de Ortega en fecha muy temprana, concretamente en 1923, año de la fundación de la *Revista de Occidente* y de la publicación de su segundo libro de poemas. Ya en 1922 han aparecido fragmentos de *Pájaro Pinto* en la revista *Horizonte*, en los que hay que suponer que encontró Ortega los indicios de que se encontraba ante un narrador compatible con su proyecto literario. A partir de este momento, Espina se convierte en uno de los más

asiduos colaboradores de la revista, y en un habitual de la tertulia que se reúne en torno al filósofo en la avenida Pi i Margall.

Sin embargo, a raíz de 1930 empieza a distanciarse de sus compañeros de colección, tanto en lo personal como en lo artístico. Es el año en que empieza su andadura en *Nueva España*, publicación de sesgo republicano izquierdista fundada por José Díaz Fernández, Arconada y otros antiguos colaboradores de *Gaceta Literaria*, revista que, como mencionábamos en la Introducción, sufrió un brusco viraje ideológico tras la entusiasta conversión al fascismo italiano de su fundador, Giménez Caballero, tras un viaje a ese país en 1929. Dentro de *Nueva España*, Espina se encarga de la controvertida sección “Rifi-Rafe”, en la que se fustiga a los escritores considerados ideológicamente reaccionarios o cercanos a la pureza literaria. José Bergamín o Rafael Alberti serán algunas de sus víctimas, y finalmente le llega el turno a Pedro Salinas.

La ruptura de Espina con sus compañeros de colección se explica mejor en el contexto de una ofensiva más amplia por parte de literatos de izquierda contra la novela nueva y, en concreto, contra Ortega. Muy poco antes, Rafael Alberti ha publicado su “Auto de fe (dividido en un gargajo y cuatro cazcarrias)”, cuajado de insultos contra el filósofo y su entorno, y su conferencia conjunta con Eugenio d’Ors y Juan Ramón Jiménez ha sido boicoteada. En una carta dirigida a Jorge Guillén, fechada el 11 de abril de 1930, Salinas habla de “ruptura total”:

La vida literaria ha pasado este año por incidentes variados que recién ocurridos parecían muy importantes, pero que con la lejanía de la historia se va reduciendo su valor. En primer término, Alberti ha asumido el papel de *enfant terrible* del curso 1929-1930. Conferencia en el Lyceum con terribles *stroncature* a Ortega, a Ors, a Juan Ramón, etc. Escándalo público. Luego lanzamiento clandestino de un vejamen contra la *Revista de Occidente*, donde se mofaba sangrientamente de Ortega y de todo el grupo. Ruptura total. Palabras amenazadoras de Vela contra Alberti. Explicaciones mías sobre la perfecta distinción entre mi amistad personal y mi admiración literaria a Alberti y mi absoluta insolidaridad con el vejamen, que fue retirado en seguida por consejo mío y de Bergamín. A consecuencia de esto un aislamiento mayor del grupo de la Revista, formado ya casi exclusivamente por Vela y Jarnés. Espina, con ese mequetrefe de Díaz Fernández, lanzó en seguida ese papel quincenal, es decir, de quincenarios, donde ejercita el chataje de la forma innoble que habrás visto. Yo estuve por darle dos bofetadas, luego pasados ocho días por decirle una grosería, ahora ya por no saludarle simplemente cuando me lo encuentro. Es decir, que Espina se ha lanzado francamente por la vía del periodismo de escándalo y de plazuela, mientras Jarnés se queda en su

papel de novelista de Occidente. Cada día más claramente “nosotros somos nosotros”. Tanto mejor⁵⁸⁵.

En 1930, Espina está ya afiliado al Partido Radical Socialista; pero tras la llegada de la República, sus posiciones derivan cada vez más hacia el comunismo. En 1931 es elegido para formar parte de la presidencia de la sección española de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios, organismo que se suprimió un año más tarde por orden directa del Partido Comunista de la URSS, su inspirador y sostén ideológico. Durante esos años, Espina sólo publica como libros independientes *El nuevo diantre* (1934), una colección de ensayos ya publicados, y *Romea o el comediante* (1935), una biografía. Su actividad en publicaciones periódicas y colectáneas es, sin embargo, bastante más intensa.

También son frecuentes, sobre todo a partir de 1934, sus artículos políticos contra los regímenes fascista italiano y nacionalsocialista alemán. Uno de esos artículos, “El caso Hitler”, publicado en *El Liberal* de Bilbao el 11 de abril de 1935, suscita una protesta formal del cónsul alemán en Madrid. El caso llega a los tribunales y el escritor es condenado a un mes y un día de cárcel.

La sentencia suscita un gran revuelo entre literatos y periodistas, que se traduce en numerosas muestras de apoyo al escritor encarcelado. La que más nos interesa es el manifiesto que suscribe un nutrido grupo de personajes procedentes de distintas ideologías y campos de la cultura, entre los que destaca un personaje tan reacio a la actividad política como Juan Ramón Jiménez. Pero si revisamos la lista de los firmantes en seguida echamos de menos a los compañeros de *Nova novorum*, que no le prestan su apoyo en este trance. Ni siquiera Ortega, al que se le solicitó expresamente que firmara, accede⁵⁸⁶.

⁵⁸⁵ Pedro Salinas-Jorge Guillén. *Correspondencia*, Barcelona, Tusquets, 1992, pág. 106. A partir de este momento, Espina es mencionado en muy pocas ocasiones en la cartas de Salinas, y siempre en términos muy negativos.

⁵⁸⁶ Juan Guerrero Ruiz relata la negativa del filósofo en “Juan Ramón Jiménez de viva voz”, Madrid, *Ínsula*, 1961, págs. 433-434, y apunta cómo se negaron también otros intelectuales del momento como Unamuno o Antonio Machado. El manifiesto fue redactado por Azorín y firmado por Ricardo Baeza, Baroja, José Bergamín, Julián Besteiro, Ignacio Bolívar, Enrique Díez-Canedo, Juan José Domenchina, Grandmontagne, Luis Jiménez de Asúa, Juan de la Encina, Gregorio Marañón, José Moreno Villa, Miguel Pérez Ferrero, Fernando de los Ríos y Gonzalo Láfara.

Su estancia en la prisión de Larrinaga dista mucho de ablandar sus convicciones. Ignacio Agustí relata cómo aprovecha un viaje a Barcelona en diciembre de 1935, con motivo del estreno de *Doña Rosita la soltera*, para pronunciar un “discurso incendiario” a favor de “los presos de la Generalidad”⁵⁸⁷. El año siguiente se adhiere al Frente Popular y, tras la victoria electoral, obtiene el puesto de gobernador civil de Baleares, hacia donde se embarca poco antes del estallido de la guerra civil. El general Goded, al mando de las tropas sublevadas en la isla, permite salir a su familia, pero Espina se pasará la guerra prisionero en el fuerte de San Carlos.

En 1939 recobra la libertad, aunque se le prohíbe salir de España, como es su deseo. Lo logrará clandestinamente en 1946 para ir a México; pero la añoranza de su ciudad natal le obliga a volver en 1953. La escritura se convertirá para él en un medio de cubrir sus necesidades, llegando incluso a colaborar en medios tan ideológicamente antagónicos a su espíritu como *ABC*, al que no abandonará hasta 1963, fecha en que se incorpora a la nueva andadura de *Revista de Occidente*. A esta etapa corresponden dos libros: *El alma de Garibay* (1964) y *El genio cómico y otros ensayos* (1965), en ambos casos recopilaciones de textos literarios y ensayísticos publicados con anterioridad. Fallece en Madrid en 1972.

2. TEXTOS TEÓRICOS

Al igual que Benjamín Jarnés, Antonio Espina es autor de un corpus teórico y crítico que va viendo poco a poco la luz en publicaciones periódicas, una parte del cual acaba por ser recogido en forma de libro. Esto sucedió en dos ocasiones antes de la guerra civil, y una tercera pocos años antes de morir el autor. Mientras Benjamín Jarnés, fallecido tempranamente en 1949 a causa de la enfermedad reumática que llegó a incapacitarse en sus últimos años, apenas ofrece novedades en su exilio y reedita y reelabora una y otra vez sus pensamientos de los años veinte, Espina, con mejor salud,

⁵⁸⁷ Ignacio Agustí, *Ganas de hablar*, Barcelona, Planeta, 1974, págs. 87-88. Se refiere, entre otros, a Lluís Companys, que el 6 de octubre de 1934 se había sublevado en Barcelona contra el Gobierno recién salido de las elecciones. Cuenta para ello con numerosas y bien armadas fuerzas de orden público y con los “mossos de escuadra”, y solicita además el apoyo del general Batet, que es catalán y autonomista. Pero Batet se mantiene fiel a la legalidad republicana y hace fracasar el golpe. Companys y casi todo su

mantiene una pluma mucho más viva. Su labor crítica se vuelve más interesante cuando su situación económica le permite una cierta libertad, circunstancia que se dará finalmente con la reapertura de *Revista de Occidente*, ya en los años sesenta, época en la que aparece además su libro *El genio cómico y otros ensayos* (1965). Esta actividad ensayística, mantenida a través del tiempo, permitirá que conozcamos valiosos juicios del autor acerca de la época que estudiamos con una perspectiva de treinta o cuarenta años.

Los dos libros recopilatorios que publica Espina antes de la guerra son *Lo cómico contemporáneo y otros ensayos* (1928)⁵⁸⁸ y *El nuevo diantre* (1934). La suma de ambos no resulta comparable en cuanto a cantidad con la labor ensayística desarrollada por Benjamín Jarnés, ni tampoco encontramos nada tan sistematizado como *Feria del libro*; pero la obra crítica de Espina ofrece un aspecto de interés que no existe en la del escritor zaragozano: estos artículos constituyen el testimonio de un cambio de dirección radical en una de las personalidades creativas más importantes de la década. De hecho, la publicación de *Luna de copas* en 1929⁵⁸⁹ representa para el escritor más o menos la fecha del cambio. A partir de este año –bastante tiempo antes de que Jarnés reconociese apenado que había llegado el fin de una época– da por muerto Espina al llamado arte nuevo, del que hace además un balance de absoluto fracaso. Desde 1930, como si de un Saulo al revés se tratara, se convertirá además en uno de sus más feroces perseguidores, sin mostrar consideración siquiera hacia los que compartieron con él la colección *Nova novorum*.

Espina personifica, por lo tanto, de manera muy clara lo que fue un proceso estético e ideológico que podría aplicarse a un sector muy amplio de las letras españolas, por el cual el arte de vanguardia es postergado a favor de lo que su principal inspirador, José Díaz Fernández, denominó arte “de avanzada”. Sin embargo, la metamorfosis no es tan sorprendente si consideramos con detenimiento el discurso teórico de Espina durante

gabinete son condenados a treinta años de cárcel; sin embargo, el gobierno del Frente Popular los libera tras ganar las elecciones de 1936.

⁵⁸⁸ Según la bibliografía que aporta Gloria Rey en su estudio preliminar a *Pájaro Pinto y Luna de copas*, en 1927 se publica en La Lectura una versión anterior bajo el título *Lo cómico contemporáneo*.

⁵⁸⁹ En el apartado correspondiente explicaremos cómo la fecha de composición de la novela es bastante anterior a la de publicación, lo que hace menos chocante el golpe de timón de Espina, que reniega de la literatura nueva más o menos en los mismos meses en que ha visto la luz una obra suya que, en principio, está adscrita a esta tendencia literaria.

los años veinte. En él –y también en sus novelas- descubrimos que con el ímpetu renovador de la forma poética convive ya el germen de ese nuevo romanticismo que eclosionará con los años treinta.

2.1 Espina y el arte nuevo (1923-1929)

En julio de 1923, el número inaugural de *Revista de Occidente* recoge un duro artículo contra Benito Pérez Galdós, fallecido solo tres años antes, y cuyo entierro quisieron hacer extensivo a toda la tradición decimonónica los jóvenes y entusiastas defensores del arte nuevo. El artículo lo firma un escritor de 29 años llamado Antonio Espina que previamente se ha dado conocer con un par de libros de poesía, y que durante los próximos cinco o seis años será uno de los más firmes valores del proyecto periodístico y editorial inspirado por Ortega. El citado artículo, que cobra todo su sentido en una generación literaria empeñada en dejar a tras el realismo mimético, se titula “Libros de otro tiempo⁵⁹⁰” y hace un juicio muy negativo de la obra del escritor canario, al que considera “una enorme medianía”:

Otro tópico que conviene desvanecer es el relativo a su versión de la vida española. A la exactitud de su versión. La vida española tiene problemas, formas, paradojas que no salen a flote en la obra de Galdós [...]. Constantemente tenemos la sensación de que la verdad española se le escapa al autor, dejándonos, en cambio, el gusto de una especie de Carnaval desteñido con ¡vivas! progresistas y luces de Santiago de Cuba (pág. 115).

Estas palabras, y en general todo el artículo, engendran una duda acerca del verdadero planteamiento Antonio Espina en este momento. La pregunta es si el futuro autor de *Pájaro Pinto* se enfrenta a Galdós porque es realista o porque es un “mal realista”, que ha fracasado en su empeño de retratar la realidad de forma fidedigna. “Galdós no es un Dickens ni siquiera un Balzac”, ha dicho unas líneas más arriba, lo que da a entender que sí encuentra aceptables a estos autores como modelos literarios⁵⁹¹. La

⁵⁹⁰ “Libros de otro tiempo: Benito Pérez Galdós”, Madrid, *Revista de Occidente*, nº1, julio de 1923. Ya nos referimos a este artículo al principio de este estudio (Véase capítulo I, apdo. 2).

⁵⁹¹ Un año más tarde, en 1924, Espina extenderá su condena a todo el siglo XIX: “Los que nos hemos aburrido tantas veces leyendo esas obras que nos recomedaban los sabios que hoy peinan canas, comprendemos que el siglo XIX es un cadáver que no debemos galvanizar.” Y nombra explícitamente a

declaración más explícita del joven Espina en este sentido aparece un poco más abajo, cuando se refiere a la defensa de una tesis como uno de los defectos más graves que se puedan dar en una novela: “Verdad es que este defecto, que lo es y grande, porque el novelista, en rigor, no tiene obligación de demostrar nada, sino de describir, alumbrar, viviseccionar, es común a la novela occidental del XIX”.

“Descubrir”, “alumbrar”y, sobre todo, “viviseccionar”. ¿Qué escritor del realismo, incluso del naturalismo más genuino, dejaría de suscribir esta declaración de intenciones? El planteamiento de Espina está, incluso en el punto de mayor fiebre antirrealista, mucho más cerca de la tradición decimonónica de lo que el irreverente tono contra Galdós haría suponer y, desde luego, está bastante lejos del verdadero proyecto artístico que se está gestando en la esfera del arte nuevo. A lo largo de este apartado, y también a través del estudio de las novelas, pondremos de manifiesto los numerosos vínculos artísticos que Espina nunca rompe con el realismo durante estos años de experimentación; vínculos que harán que el salto de 1930 no sea, necesariamente, un salto mortal.

Al igual que sucede con Jarnés y, en general, con quienes hacia 1923 están tratando de poner en marcha una nueva forma de narrar, la negación de la estética anterior llega mucho antes que la articulación de una nueva propuesta, lo que suscita en estos literatos un cierto sentimiento de orfandad, que en el prólogo de *Paula y Paulita* se condensa en el enunciado “El arte tiene miedo”⁵⁹². Espina suscribe un juicio muy parecido en 1924:

El artista de hoy rechaza estas formas [las antiguas]. Las rechaza por tradicionales, y por conclusas y definitivas dentro de un orden regular. Eso sí, ignora por completo con qué ha de sustituirlas. Cuál ha de ser el fundamento de lo nuevo. Porque hasta ahora, lo único en que estamos todos conformes es en lo que ya no *puede hacerse*. En lo que *ha de hacerse*, es donde comienza la disparidad (pág. 247)⁵⁹³.

Flaubert y Proust “ por igual. Lo encontramos en *Revista de Occidente*, nº 7, enero 1924, bajo el título “José Bergamín: *El cohete y la estrella*”, citado por Gloria Rey en *Ensayos sobre Literatura*, Valencia, Pre- Textos 1994.

⁵⁹² Este enunciado se recoge, como se recordará, en la nota preliminar de *Paula y Paulita*, *op. cit.* pág. 24.

⁵⁹³ Antonio Espina, “José Bergamín: *El cohete y la estrella*”, *art. cit.* pág. 247.

Disparidad que no se nos explica. Pese a que ambos autores emplean un lenguaje análogo, el juicio sobre los nuevos caminos del arte difiere, por tanto, respecto al de Jarnés en un aspecto importante: mientras que este parece no encontrar opciones y se queda, indeciso, ante el “muro en blanco”, Espina habla de “disparidad”, es decir, de una multiplicidad de opciones entre las que el artista duda. Parece, por tanto, increíble que ambos autores se encuentren ante la misma encrucijada literaria. En cualquier caso, la sensación resultante parece la misma para ambos.

Esta indefinición ante lo que debe ser el arte nuevo, se suma a un artículo bastante anterior, en el que quedan de manifiesto las reservas que sintió Espina en un primer momento hacia la estética emergente con un juego de palabras: “Esto del arte nuevo es viejo. Siempre ha habido arte nuevo, es decir, por más estéticas avanzadas en relación con las ya consagradas, académicas, aquellas acaban fatalmente en estas”⁵⁹⁴.

El arte nuevo, por tanto, es una novedad más de las muchas que han existido en el devenir de la cultura, y está, por lo tanto, destinada a envejecer y a dejar en herencia solo aquello que tenga un verdadero valor. Pero sobre este verdadero valor, no tarda Espina en pronunciarse, unas líneas más abajo: “No el vano alarde, atormentado sin espíritu, Raquítrico y bastardo, más viejo que todas las vejeces, sino lo conseguido con sinceridad”⁵⁹⁵.

Las palabras “sinceridad” y “espíritu”, opuestas al “vano alarde”, no parecen apuntar a la defensa de un arte deshumanizado, sino que, muy al contrario, dejan clara la apuesta por la hondura personal y sentimental frente a los experimentos formales, postura que queda reforzada por la feroz crítica del ultraísmo⁵⁹⁶ que cierra el artículo.

Más cercano a la mentalidad de Ortega en particular y del universo estético del arte nuevo en general está la postura que adopta Espina acerca del público y su relación con el escritor. Ambos coinciden en el presupuesto de que la nueva concepción del arte está asentada en un cambio de los parámetros en los que esta relación venía dándose:

⁵⁹⁴ “Arte nuevo”, *España*, nº 185, 16 de octubre de 1920. Recogido por Gloria Rey, *op. cit.*, *Ensayos de Literatura*, pág. 89.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, pág. 91.

⁵⁹⁶ Con la sola excepción de Gerardo Diego, este movimiento aparece como un refugio para artistas sin talento. Este juicio negativo se hace extensivo a los frutos poéticos de las dos primeras décadas del siglo, que califica como “un erial”.

A lo largo de esta centuria [el siglo XIX] el creador de arte suponía de buena fe que su misión única en el mundo consistía en servir las apetencias estéticas de la multitud, en realizar obras que gustasen a todos y en no desentonar nunca de las ideas o de las formas ortodoxas mantenidas por la mayoría de las gentes. Para lograrlo, se colocaban voluntariamente a la zaga de tales apetencias [...].

En cambio, el artista moderno adoptó desde el principio una actitud de rebeldía. En vez de marchar detrás del público, se coloca delante de él y le exige un esfuerzo de comprensión y de sensibilidad para el acogimiento de la obra⁵⁹⁷.

El concepto del arte nuevo como producto destinado a una minoría se ve reforzado en la reflexión que dedica Espina al estudio de la cinematografía. En un artículo de 1927, sobre el que volveremos en su momento, se establece un paralelismo entre la actitud idónea para la recepción de filmes y de novelas nuevas, contemplados como productos artísticos análogos. En ambos casos es preciso superar toda clase de “automatismos”⁵⁹⁸ de la sensibilidad:

No solamente el cine, sino casi todo el arte moderno ha exigido de pronto, para su total comprensión y goce, a individuos y públicos, un esfuerzo, una postura violenta. Primero, de la atención, después de la inteligencia, y, por último, de la conciencia entera. Nada tiene de extraño que los débiles del entusiasmo y de la voluntad se hayan negado a hacer este esfuerzo, y que aun los más firmes, transparenten de vez en cuando alguna protesta”⁵⁹⁹.

Esta nueva cita aporta elementos que complementan a la anterior y permiten un perfecto encaje de ambas con el pensamiento de Ortega. En la sucesión planteada desde “atención” a “inteligencia” y “conciencia”, resuena con fuerza el proceso perceptivo-

⁵⁹⁷ “Los “ismos” en poesía”, en *El nuevo diantre*, pág. 98. Lamentablemente, los artículos recogidos en este libro, publicado en 1934, no vienen fechados, pero es seguro que este artículo apareció en la prensa bastantes años antes.

⁵⁹⁸ Resulta muy llamativo el empleo por parte de Espina de este término, tan estrechamente asociado al formalismo ruso. La búsqueda de posibles vínculos entre estos teóricos rusos, que desarrollan su andadura entre 1915 y 1926, y el plantemiento de Ortega o, al menos, de Espina –mucho más cercano al ámbito soviético- sería un interesante tema para otro estudio. En cualquier caso, la evolución del formalismo del Círculo de Praga hacia el mayor compromiso de la escuela de Bakhtin guarda un curioso paralelo con el rumbo de letras españolas más o menos en las mismas fechas. El autor de *Luna de copas* podría en ese caso jugar un papel importante como punto de encuentro de Ortega –cuya filosofía es de cuño alemán- con las teorías más o menos análogas del este de Europa.

⁵⁹⁹ “Reflexiones sobre cinematografía”, *Revista de Occidente*, enero de 1927, pág. 38. Posteriormente aparece recogido en *Lo cómico contemporáneo*.

cognitivo descrito por el filósofo y que, como hemos tenido ocasión de comprobar en este estudio, dejó en algunas novelas de la colección una profunda huella. En resumen: estamos ante un arte que exige del receptor una postura nueva y una sensibilidad liberada de estereotipos, y dispuesta a someterse a un proceso de recepción artística que exige un esfuerzo fundamentalmente localizado en la inteligencia.

Sin embargo, esta concepción del público y del proceso de recepción artística, que probablemente es el vínculo teórico más importante entre Espina y Ortega, empieza desde fecha muy temprana a ser objeto de fuertes matizaciones. Ya en 1928 se cuestiona el protagonismo en este proceso de la inteligencia o, como él la llama, el “conceptualismo”, que, según él, habría entrado en una honda crisis a partir de la Gran Guerra. “Únicamente las sensibilidades medias se estacionan en lo intelectual puro y no admiten otros motivos, que los austeros de la inteligencia. ¡Y, sin embargo, no lo son en último término!... El retorno consiste en eso precisamente. Las sensibilidades exquisitas regresan a los motivos prístinos, cuando han sabido agotar los intelectuales, saturarse de ellos y eliminarlos”⁶⁰⁰.

Tal vez lo más llamativo de este abierto ataque contra la teoría de Ortega es la forma en que se respeta la terminología acuñada por el maestro, aunque invirtiendo su significado. Sigue habiendo sensibilidades “exquisitas” y “medias”; pero la inteligencia ha pasado a ser una seña de identidad de estas últimas. A partir de este punto, Espina convierte la famosa dualidad orteguiana en un sistema de tres elementos: El público se divide ahora, por una parte, en la minoría culta; junto a ella, el “verdadero pueblo”, en principio situado en el campo donde, a veces, consume el arte de la escena ambulante, y que permanece sano y a salvo de las influencias nefastas que ha contaminado a las “mayorías subcultas”, producto de la perversión del pueblo virgen, que “en la ciudad se mezcla con otra colectividad popular, ya mixtificada”. Debemos entender que es este pueblo primitivo el depositario de esa sensibilidad exquisita, inocente y prístina de que se habla al principio, y que es a su vez capaz de superar la pura abstracción intelectual⁶⁰¹.

⁶⁰⁰ “Las dramáticas del momento”, recogido en *Lo cómico contemporáneo y otros ensayos*, Madrid, Cuadernos Literarios, 1928, pág 88.

⁶⁰¹ A partir de este punto, el artículo se vuelve confuso y un tanto contradictorio, y finalmente no se identifica a ninguna de estas clases con el público del cine, objetivo del que se partía. Espina traza así un

En cualquier caso, resulta sintomática esa nostalgia de un pueblo incontaminado, claramente heredada del romanticismo. La gran ciudad, por la que toda una generación de artistas ha sentido una auténtica veneración, se convierte ahora en el ambiente perverso donde el puro aldeano pierde su inocencia. Un planteamiento que, paradójicamente, está en la base de algunas de las más conservadoras novelas de tesis decimonónicas.

Las matizaciones, salvedades y reservas con que Espina ha mantenido hasta cierto punto las distancias con la novela nueva se convierten ya en abierta crítica a partir de 1929. Lo más llamativo es que encontramos su apostasía respecto a esta estética en el contexto de un artículo –paradójicamente elogioso– dedicado a Benjamín Jarnés, su máximo representante. Se trata de un artículo sobre *El convidado de papel*:

La idea de que el género literario “novela” se halla en un periodo de crisis ha cundido con notable imprecisión (y ligereza) en la opinión corriente. Sin embargo, a poco que examinemos el panorama de la literatura actual, veremos que lo que se ha tomado por decadencia o trance disolutorio no es otra cosa que una forma de evolución. Un aspecto –sencillamente– del avance psicológico de la novela. Los elementos fundamentales de esta –caracteres, situaciones, conflictos espirituales, naturaleza, etc.– continúan nutriendo la inventiva literaria con la misma fuerza y en la misma proporción que en los mejores días del siglo XIX (el siglo en que la narración biográfico-analítica alcanza su morfosis definitiva).

Las nuevas generaciones literarias cultivan esta perenne especialidad literaria empleando –contra lo que se suele creer– aquellos mismos elementos básicos e indispensables de la novela de siempre. Formulándolos, eso sí, y es muy natural que así suceda, de manera original y en consonancia con la sensibilidad artística de nuestro tiempo⁶⁰².

Varios son los aspectos que hacen de esta cita uno de los más importantes testimonio de la evolución novelística de Antonio Espina. El primero tiene que ver con lo que en su época fue un debate muy extendido: la crisis del género novelesco, problema al que le da una solución tajante: la narración está volviendo a su ser natural, a su forma de madurez, que no es otra que la alcanzada en ese mismo siglo XIX que apenas unos años antes comparaba con un cadáver putrefacto.

complicado esquema de grupos puros e híbridos que, sin embargo, guarda un importante vínculo con Ortega: los buenos espectadores siguen siendo escasos o, al menos, no constituyen la mayoría.

Sin embargo, la ruptura de Espina con el mundo de la novela nueva se resiste a ser definitiva. Este artículo se afana por buscar un equilibrio imposible entre su vindicación de los pilares de la novela tradicional (“caracteres”, “descripción”, argumento en definitiva) y el elogio hacia su compañero de colección, Benjamín Jarnés, que tanto en su obra literaria como ensayística luchó siempre por alejarse del realismo decimonónico. Dificilmente suscribiría Jarnés este juicio, según el cual su obra *El convidado de papel* está escrita según los patrones de “la novela de siempre”, eso sí, en una forma consonante con nuestro tiempo que Espina está muy lejos de explicar.

Unas líneas más abajo, defiende el carácter novelístico de *El convidado* frente a los productos de otros narradores de vanguardia que no saben hacer novelas, y ofrecen en cambio “vagos poemas articulados en febles argumentos”⁶⁰³. Además de alabar el autobiografismo de la obra –uno de los aspectos que peor encajan con la novela nueva-, define el libro como “una narración biográfica, con tipos y conflictos muy humanos, desenvueltas en un estilo de maravillosa limpidez (tono irónico-lírico), pero sin perder nunca de vista, a pesar del maquinismo, el control real de los hechos y de los individuos”⁶⁰⁴.

Argumento, conflicto humano, tipos... a todos estos elementos propios del realismo añade Espina otro, propio de la novela de tesis: el control de los sucesos y personajes. Llegado el momento del análisis de *Pájaro Pinto* y, sobre todo, *Luna de copas*, tendremos ocasión de ver cómo los personajes acaban por ceder su pretendida libertad e incluso su voz a la instancia narradora, que acaba por hacerse dueña de la novela.

Apenas seis años han bastado -de 1923 a 1929- para que el fiero ataque a Galdós deje paso a una apología de la novela realista, que constituye el ser “natural”⁶⁰⁵ del

⁶⁰² “Un libro de Benjamín Jarnés: *El convidado de papel*”, en *El Sol*, 30 de septiembre de 1929, recogido por Gloria Rey, *op. cit.* pág. 227).

⁶⁰³ ¿Resulta imposible imaginar que Pedro Salinas se sintiera aludido? Recordemos que, tan solo unos meses más tarde, los ataques lanzados contra el autor de *Víspera del gozo* por Espina desde su columna “Rifi Rafe”, en *La nueva España*, motivaron que ambos escritores dejaran de hablarse.

⁶⁰⁴ *Art. cit.* pág. 229.

⁶⁰⁵ Se asimila por tanto Espina a quienes, en estas mismas fechas, atacan a la novela nueva con el argumento de que se trata de un producto “desnaturalizado” (Véase capítulo I, apdo. 4.2 de este estudio). En “Novelismo: *Justo el evangélico*” (*El Sol*, 9 de enero de 1930), se suma también a los que ven en la

género, así como su madurez. Y, sin embargo, una relectura de este primer texto, con el que abríamos el apartado, nos muestra cómo la posición de partida y la de llegada no están tan lejanas. Recordemos que no se trataba de una invectiva contra el realismo, sino más bien de un reproche contra Galdós por ser un “mal realista”, es decir, por no haber sido capaz de llevar a su plenitud las posibilidades del género. Espina vuelve, de este modo, a un redil estético que nunca ha abandonado del todo, hecho que pone de manifiesto el análisis de las novelas: tanto en *Pájaro pinto* como –y sobre todo- en *Luna de copas* las audacias de la noela nueva conviven con un poso realista que acaba por salir más y más a la superficie.

2.2 Espina y *Nuevo Romanticismo* (1930-1934)

2.2.1 Fracaso de la vanguardia

A partir de 1930, y coincidiendo con la publicación del ensayo *Nuevo Romanticismo* por José Díaz Fernández, al que se adhiere sin reservas, Antonio Espina declara finalizado el ciclo del arte nuevo y la vanguardia, del que hace a su vez un juicio muy duro, tanto en términos artísticos como extraliterarios. A juicio de Díaz Fernández –juicio que el novelista hace suyo-, el horizonte del progreso social traído por la máquina se ve empujado por “el capillismo esnobista y burgués de ciertos grupos del llamado arte puro”⁶⁰⁶. Seguidamente, cita al autor de *Nuevo Romanticismo*: “Por lo general, estos muchachos no hacían otro deporte que el de ir al teatro con su familia en automóvil propio, o recorrer en bicicleta las carreteras lugareñas. Creían que los versos con muchos aviones y muchos “cock-tails” eran cifra y compendio de la nueva sensibilidad”.

Dejando a un lado lo que puede haber de antipatía hacia un determinado grupo social, se está aplicando a la novela nueva una crítica que, por otra parte, acaba aplicándose antes o después a casi todos los movimientos literarios: el haberse convertido en una receta, en un modelo externo que es imitado en su mera apariencia. La pregunta,

nueva estética un impulso extranjerizante. Se da la paradoja de que desde las posiciones más conservadoras y desde las de “avanzada” se emplean los mismos argumentos.

⁶⁰⁶ “El *Nuevo Romanticismo*. José Díaz Fernández”, en *Revista de Occidente*, nº 90, diciembre, 1930, recopilado por Gloria Rey, *op. cit.* pág. 273.

que exigiría un estudio mucho más ambicioso, es si un movimiento que fue cultivado por tan pocos autores –todos ellos de gran talla- y durante tan poco tiempo, había podido llegar a ese grado de vulgarización. Espina y José Díaz, por su parte, consideran que en lo literario la novela nueva puede reducirse a unos cuantos trucos:

La literatura de avanzada significa, pues, no una simple escuela de estética deportiva, egoísta y aparte, llena de pequeños trucos, fácilmente asequibles a cuatro señoritos⁶⁰⁷ pueriles, ansiosos de convertir la literatura en una especie de labor casera, encaje de bolillos o cosita análoga, sino un conjunto de forma de expresión; todo lo diversas y exquisitas que se quieran, pero que tengan, como fondo común, verismo en el pensamiento y autenticidad en la emoción. Cualidades que difícilmente se hallan en el mero deportismo literario⁶⁰⁸.

En términos muy similares se expresa Espina en otro artículo de 1934⁶⁰⁹, en el que ya prácticamente no se hace ningún análisis literario, sino exclusivamente sociopolítico, según el cual “aquella generación” –y nótese la lejanía que introduce el demostrativo- “fracasó porque no supo estar a la altura de las circunstancias y de su hora. Estas eran dramáticas, y aquélla se puso cómica [...], o, lo que fue peor, frívola e infantil”. Pero el artículo resulta interesante por que ahora sí reconoce Espina que, en su momento, formó también parte de esa tentativa de renovación artística:

¡Tantas ilusiones, proyectos, esperanzas soberbias, como “alimentamos” los plumíferos novicios de entonces [...]! ¿Qué se hizo de las maravillosas empresas, prometidas y jamás realizadas, por la petulante y vacua generación de los ismos? ¿Qué fue de tanto galán, qué de tanto galardón como trujeron o trujimos?

Paralelamente, encontramos una inversión de los valores defendidos por Ortega en un aspecto tan esencial como la importancia del elegido o el egregio, que en el discurso de Espina recibe el nombre alternativo de “genio”. Este aparece postergado frente al

⁶⁰⁷ Al identificar la nueva novela con los “señoritos”, Espina confunde en alguna medida al autor con su criatura. El máximo valor de la novela nueva, Benjamín Jarnés, nace en una familia campesina tan numerosa como humilde. Mientras Espina, cuyo tío ya era doctor, estudia Medicina con los recursos de su familia, Jarnés tiene que recurrir al Seminario, única salidad de muchos hijos de familias pobres para acceder a unos estudios más o menos asequibles.

⁶⁰⁸ *Art. cit.* pág. 273-4.

⁶⁰⁹ “De crisis literaria”, *El Sol*, 26 de octubre de 1934. El artículo de Espina comparte portada con las últimas noticias sobre Asturias, que anuncian la rendición de los rebeldes en cuestión de días.

“tipo medio”, término opuesto que aparece libre en estas páginas de la estigmatizadora palabra “masa” con que la bautizó el filósofo. Los genios ya no son el emblema de la época, sino que es este “tipo medio de cada generación el que va tejiendo poco a poco la historia de la humanidad”.

Pero lo más llamativo en este “De crisis literaria” es la poca fe que parece conservar el autor en esa literatura “de avanzada” que con tanto alborozo recibía tan solo cuatro años antes. Despojando de todo valor a la generación literaria de los años veinte, afirma Espina con solemnidad que tan solo la generación del 98 y la siguiente de la preguerra son las que sostienen el “sacro fuego” del arte. “Antorcha en mano, la segunda de aquellas pléyades mira angustiada al porvenir, sin saber a qué puño heredero transmitir la luz que empieza a quemar el suyo. Y no lo encuentra... Terrible panorama.”.

Un terrible panorama sobre el que no parece arrojar ninguna luz esa literatura rehumanizada y socialmente comprometida que anunció el *Nuevo Romanticismo* de José Díez Fernández. Al menos, Espina no parece esperar de ella ninguna salvación, y ni siquiera la menciona, a pesar de que en aquellas fechas tan encendidas en lo político esa literatura debía en principio encontrar el clima más favorable.

Las vicisitudes de Espina a lo largo del periodo de guerra y posguerra, así como las dificultades económicas que atraviesa cuando vuelve a España, y que le convierten, según sus propias palabras, en una especie de pluma mercenaria durante demasiado tiempo, le alejan casi definitivamente de cualquier análisis de la vivencia literaria anterior a la guerra. En 1952, la muerte de Pedro Salinas le obliga a volver la vista atrás y formular un juicio, ya desde la distancia de los años, sobre aquella década de los veinte⁶¹⁰. Olvidados ya los días en que las diferencias artísticas y políticas rompieron la amistad entre ambos, Espina presenta la obra de Salinas –prosa y verso– como un islote de talento en una generación literaria fracasada.

Por último, un artículo de 1963⁶¹¹, aparecido en la reconstituida *Revista de Occidente*, constata a la vez que lamenta que no llegara a producirse una reacción de fuerza proporcional a la que tuvo “el viejo arte de los ismos”, sencillamente porque

⁶¹⁰ “Salinas, visto de prisa”, *Asonante*, n°2, abril-junio, 1952.

⁶¹¹ “Ramón, Genio y figura”, *Revista de Occidente*, n°1, 1963. Citado por Gloria Rey, *op. cit.* pág. 215.

“mucho de lo ísmico ha sido absorbido, asimilado por la literatura actual”. En otras palabras; debemos suponer que la literatura “de avanzada” no cumplió con su misión histórica de enterrar el arte nuevo. Este artículo constituye un reconocimiento de que la renovación de los años veinte alcanzó al menos un cierto grado de continuidad en la historia de la literatura, a la que realizaron una aportación considerable. Este juicio, viniendo de uno de los mayores cultivadores y a la vez detractores que tuvo el llamado arte nuevo, demuestra que el fracaso de esta escuela literaria no fue absoluto, y que su paso por la historia literaria fue todo menos estéril.

2.2.2 Espina: arte y política

Al mismo tiempo que dibujábamos el perfil biográfico de Antonio Espina tuvimos ocasión de reparar en los distintos momentos de su evolución política y su participación en la circunsatancia histórica en que se desarrolló su vida, que podríamos resumir en cinco hitos: Su adscripción al Partido Radical Socialista en 1930; su breve etapa como presidente de la Internacional de Escritores Revolucionarios, promovida por la U.R.S.S. en 1931 y clausurada también desde Moscú meses después; su encarcelamiento en 1933 por escribir un artículo contra Hitler; su apoyo, al salir de la cárcel, a Companys y su gabinete, que se hallaba preso tras su insurrección contra la República en 1934, y finalmente su afiliación al Frente Popular que, tras las elecciones, le nombra gobernador civil de Mallorca, con las consecuencias que ya conocemos. Pero no es nuestro objetivo en este apartado insistir en la vida política de Espina, sino hacer un recorrido por esos escritos en que la cuestión política se aborda de forma conjunta y en relación con el arte.

Ya en 1927, momento en que el grado de identificación de Espina con el arte nuevo es máximo, Espina se manifiesta partidario de que a la creación poética se una un compromiso ideológico. En una entrevista para *Gaceta Literaria* titulada “Política y literatura. Una encuesta a la juventud española”⁶¹², Espina contesta en estos términos:

Creo que la política debe saturar con una ideología definida la mente del literato, como la de cualquier otro intelectual. Porque el literato ha de sustentar una opinión, una

⁶¹² *Gaceta Literaria*, 15 de noviembre de 1927. Benjamín Jarnés se somete a la misma encuesta, aunque sus respuestas, como vimos en su momento, discurren en otra dirección.

acción ante una realidad tan enorme como lo es la política. O no es literato en nada: es un memo. Claro que hay zonas de la literatura ajenas a la política, como son: la poesía lírica, la narración pura y gran parte del teatro sentimental y de ideas, etc.

Pero eso no empece.

Las palabras de Espina invitan a una reflexión más compleja que la simple conclusión de que él y Ortega se encuentran simplemente en polos opuestos. Para empezar, el autor de *pájaro Pinto* ha situado el ideal político en la mente del literato, lo que no implica necesariamente que deba manifestarse en su obra o, al menos, en toda ella. A continuación, él mismo ha acotado todo un terreno literario –por otra parte muy vasto– en el que no tiene por qué irrumpir la política, y en el que ha incluido la “narración pura”, que precisamente por su pureza podríamos identificar con el arte nuevo. La postura de Espina en este momento es, por demás, conciliadora, y deja abierta la posibilidad de que en una misma personalidad creadora convivan el compromiso político y el deseo de renovación artística. Precisamente, ambos elementos se hallan dentro de la obra de Espina en frágil equilibrio por estas fechas; tan frágil que, solo tres años más tarde, uno de los dos aspectos acabará prevaleciendo sobre el otro.

Pero, en este momento, nuestro joven novelista conserva el corazón dividido entre lo que acabará siendo la literatura de avanzada y ese rico mundo de experimentos de algún modo personificado en Ortega. De hecho, en esta misma entrevista, esboza el escritor una reflexión política que conserva indeleble la huella del filósofo:

[A]l fuerte popularismo garbancero que existe en España no habría que ponerle diques, sino válvulas de escape. Y aprovechar esa fuerza en el sentido organizador y evolutivo que las minorías selectas (los especialistas políticos, de los cuales no es posible ni saludable prescindir) indicasen. La esfera adecuada de formación y acción de esas minorías no es otro que el Parlamento. El Parlamento, la democracia y el sufragio universal tienen mucho de ficción, liquidado y putrefacto, es cierto. Pero hasta ahora son el mal menor. No veo con qué substituirlos⁶¹³.

⁶¹³ La escasa fe que demuestra Espina en las instituciones democráticas –por otra parte sustituidas en aquel momento por el Directorio militar de Primo– se suma a su recomendación de “un toque de Tercera Internacional”, que circunscribe “al régimen económico y a los sistemas (que ya se han implantado con éxito en algún país) de captación y distribución de la riqueza agrícola e industrial por el Estado”. Ese país, claro está, solo puede ser la Unión Soviética, a cuya órbita ideológica se siente Espina cada vez más atraído.

No hace falta insistir en cómo asume Espina en estas líneas la más genuina retórica orteguiana: el Parlamento no se ve como cámara de representación de un pueblo en el que se confía muy poco, sino como el punto de encuentro de esas minoría selectas que deben guiarlo. No encontramos, sin embargo, en el discípulo la sutileza del maestro quien, al considerar el ejercicio directo de la política “una faena de segunda clase”⁶¹⁴, indigna de los egregios, reservaba para estos una influencia indirecta sobre el pueblo a través de su labor intelectual y docente, que propiciaría el triunfo de los políticos más idóneos.

Es tal vez esta consideración de la política como tarea secundaria lo que mantiene a Ortega alejado de una actividad política que sí ejerce Espina, y que se traduce en manifiestos y otras iniciativas. En 1929, al frente de otros escritores, solicita el apoyo de Ortega a un manifiesto a favor del liberalismo republicano:

Poco tiempo hace, surgió entre nosotros, unos cuantos escritores, la idea de organizar un grupo de carácter político, de la más amplia ideología dentro del horizonte de la libertad, y de tono y significación distintivamente intelectuales [...].

Creemos que se impone con urgencia la necesidad de que los intelectuales españoles, muy particularmente los intelectuales jóvenes, definan sus diversas inquietudes políticas y salgan de su apoliticismo, de ese apartamiento –no pocas veces reprochable– que les ha llevado a desentenderse de los más hondos problemas de la vida española [...].

Intelectualmente adictos a Ortega y Gasset queríamos como previo fundamento de nuestra empresa, conocer su opinión; solicitar su dirección y apoyo, y reclamar su indispensable consejo⁶¹⁵.

El proyecto es acogido por Ortega de buen talante y con buenas palabras; pero rechaza participar en él. Reclama para sí el derecho a entrar en la nueva época que se avecina con total “soltura de movimientos” y libre de la carga que supondría asumir la dirección de una iniciativa de carácter ideológico.

⁶¹⁴ “Sobre el fascismo”, en *El Espectador*, Ortega y Gasset, *OO.CC.*, *op. cit.*, II, pág. 504. Véase capítulo I, apdo 2.3 de este estudio.

⁶¹⁵ El texto del manifiesto se recoge, junto con la contestación de Ortega, en las *Obras Completas* de este (Ortega y Gasset, *OO.CC.*, *op. cit.*, XI, pág. 102-6). Está fechado en abril de 1929, y lleva la firma de 25 hombres, entre ellos, José Díaz Fernández, Benjamín Jarnés, Pedro Salinas o Federico García Lorca. Espina, que de algún modo lidera el grupo, ofrece su dirección al pie para recibir adhesiones.

La postura que mantiene Espina a lo largo de los años veinte ante la convivencia de política y literatura es, por lo tanto, coherente con lo expuesto en la entrevista de 1927 más arriba mencionada: apuesta sin reservas por un compromiso del escritor que, sin embargo, apenas se manifiesta en las novelas porque encuentra otros cauces, como la prosa ensayística y periodística, u otras iniciativas como manifiestos, tertulias... Para otro estudio dejamos la tarea de comprobar cómo se materializó este compromiso en la novela a partir de 1930, una vez el autor entra de lleno en la línea de José Díaz y la literatura “de avanzada”.

2.3 Espina y el cinema

La devoción de Antonio Espina por el mundo del cine es uno de los aspectos de su obra teórica y ensayística que más poderosamente ha llamado la atención de la crítica, y a la vez es uno de los vínculos que más estrechamente le unen a la imaginaria vanguardista, fascinada siempre por los avances del mundo moderno.

Por otra parte, el novelista mantiene además intacto su interés por esta nueva arte a través de los años, incluso después del golpe de timón que en muchos aspectos supone el año 1930. Ello no impide que su visión del cine sufra algunas matizaciones y, más que eso, un cambio de perspectiva. A finales de los años veinte su fascinación por la imagen en movimiento entronca con la línea filosófica de Ortega, al valorar especialmente el cine como un nuevo instrumento perceptivo que nos acerca mejor a la realidad del mundo actual: “el estilo rítmico de la vida moderna, que se nos hubiese escapado si no existiese, para registrarlo, la pantalla cinematográfica”⁶¹⁶. El artículo continúa desarrollando el concepto de “ángulo”, de gran importancia en este acercamiento conceptual al cine y, sin duda, uno de los elementos más estrechamente emparentados con Ortega. En virtud del ángulo, el espectador de cine queda habilitado para realizar determinadas operaciones mentales:

⁶¹⁶ “Desfile”, recogido en *El Nuevo Diantre*, Espasa Calpe, Madrid, 1934, pág. 55. Por desgracia, este libro no consigna la procedencia ni la fecha de los textos que recopila. Su contenido coincide, sin embargo, con “Desfile y ángulo pinza”, publicado en *El Sol*, 1 de diciembre de 1927.

Reticulamos el ámbito donde se mueven en nuestros cerebro ensueños y formas, y nos acostumbramos a situar “en el aire”, bajo la luz bruja del proyector, ideas, emociones, sensaciones... y voluntad.

Además, un ángulo significa siempre un punto de vista: el de su vértice. Gracias al “cine”, cualquier figura, cualquier situación, puede verse por todas partes. Por arriba, por abajo, por delante, por detrás, por dentro y por fuera, por varios sitios a la vez, simultáneamente. Y estos ángulos no sirven solo para enfocar [...]. Sirven para introizar distinguos, magmas, sutiles formas, estructuras y conjeturas alma adentro.

Sirven para pinzar⁶¹⁷.

La coincidencia de este párrafo con las inquietudes que expresa Ortega en sus teorías sobre el punto de vista es enorme. El cine parece haber resuelto el problema de la “visión total” que, para el filósofo, solo era posible mediante el ensamblaje mental de los datos percibidos desde sus respectivos puntos de vista. Aclaremos que este resultado no se obtiene simplemente mirando la pantalla de cine —donde los objetos están, como en la realidad, sujetos a una percepción concreta— sino que es algo a los que “nos acostumbramos” gracias a la experiencia cinematográfica. Pero la visión total sigue siendo fruto de un ensamblaje psicológico que tiene lugar en la mente⁶¹⁸.

No terminan aquí las afinidades entre el planteamiento de Espina sobre el cine y la poética de la novela nueva, en su concepción más orteguiana. En otro artículo, también fechado en 1927, se insiste en la facilidad que presta este nuevo arte para crear un ámbito independiente de la realidad, un concepto muy análogo a lo que Ortega denominaba el “arte estanco”, y que buscaba también la delimitación de un espacio artístico con sus propias reglas. “El cine,” afirma Espina, “en medio de la vida, representa un trozo de otra vida. En los cortes de ese trozo notamos las soluciones de continuidad. El cine corta las amarras de la mente espectadora, que la sujetan al firmamento de lo “real, demasiado real”, y la atrae hacia su ámbito fluido”⁶¹⁹.

Una vez atraído a ese “ámbito fluido”, el espectador debe someterse a sus leyes perceptivas, “sufre el control de otra especie de noción espacio-temporal, sugerida por el

⁶¹⁷ *Ibid.*, pág. 57.

⁶¹⁸ Espina es capaz de dar a estos aspectos una forma teórica más clara y definida que Salinas y Jarnés. Sin embargo, las novelas de estos últimos abordan la cuestión de forma mucho más intensa que *Pájaro Pinto* o *Luna de copas*. En estas obras, el conocimiento del mundo a través de los fragmentos percibidos ha pasado a un segundo plano, a la vez que se progresa hacia un concepto más unívoco de la realidad, sometida al dictado de un narrador omnisciente.

⁶¹⁹ Antonio Espina, “Reflexiones sobre cinematografía”, *Revista de Occidente*, enero de 1927, pág. 45.

mundo –por el universo- de la pantalla. No es que cambie para nosotros la noción de “naturaleza” del tiempo y del espacio. Sería imposible. Pero sí cambian sus reflejos en nuestra conciencia”⁶²⁰. Consecuencia directa de estas nuevas normas en la manipulación artística del tiempo, que puede acelerarse y ralentizarse a capricho. La mejor trasposición novelesca de este efecto cinematográfico la encontraremos en “Xelfa, carne de cera”, episodio central de *Pájaro Pinto*.

En definitiva, el espectador se ve atraído por un universo autónomo donde no rigen las normas espacio-temporales del mundo real. Esto, evidentemente, impone al espectador una “violencia”, un trabajo de recepción artística al que no pueden responder los “débiles del entusiasmo y de la voluntad”⁶²¹, selección que Espina hace extensiva al conjunto de las expresiones literarias del arte nuevo. El cine, al igual que el arte moderno según Ortega, no es para todo el mundo. O, al menos, el mejor cine, el que lleva a su realización las mágicas potencialidades de la nueva técnica.

Porque las cotas artísticas que se alcancen dependerán en gran medida de las pretensiones que tengan “empresarios y proveedores”. “Si los tan maravillosos medios y posibilidades que posee la cinematografía se emplean groseramente en la reproducción de la vida vulgar [...] la fina sugestión fantasmagórica del cerebro del espectador cesa” (pág. 46). Lamentablemente, ese es el principal problema del cine a juicio de Espina: “Los industriales [...] atentos solo a su negocio, no se preocupan más que de satisfacer el gusto mediocre de la burguesía universal”⁶²².

El término “burgués” y “burguesía” es tremendamente problemático en el discurso de Antonio Espina, debido al cambio de significado que sufre a partir de 1930. Antes de ese hito, el arte burgués se identifica con “la reproducción de la vida vulgar” y, en última instancia, con el realismo mimético del siglo XIX, al que se oponen las distintas tentativas de renovación literaria de los años veinte. A partir de su adhesión al nuevo romanticismo de Díaz Fernández, el término “burgués” se aplica precisamente a este arte nuevo, con el añadido de todas las connotaciones negativas que el marxismo ha

⁶²⁰ *Ibid.*,pág. 40.

⁶²¹ *Ibid.*,pág. 38. Por lo tanto, el cine exige una “nueva forma de expectación”, sujeta a una “violencia”, en tanto en cuanto va en contra de los automatismos que han impuesto en el ser humano siglos de literatura poco original.

derramado sobre la palabra. “Las dramáticas del momento”⁶²³, un artículo de 1928, ilustra perfectamente un momento intermedio entre ambas posturas: se reconoce que el cine es un arte que surge en el ámbito cultural y social de la burguesía y se aspira a llegar con ella a una especie de pacto, por el cual sus convenciones sociales pueden convivir en el cine con un elemento transgresor:

[El público cinematográfico] Ama las películas felizoides a la norteamericana – amor burgués, conflicto de automóviles, hombres malos y pistolas, pero al final matrimonio con hijo recién nacido, mientras los papás de besan- y también ama los apolíneos actores, risueños, atléticos y a las vírgenes rubias del dólar y el sollozo.

Y aquí salta una paradoja. Estos burgueses de la niebla y el órgano orquestal, mantienen un fuerte equívoco en su conciencia. Por fortuna, su paz reflexiva les salva. Por una parte, rinden culto al providencialismo cristiano que les dio el ser: la justicia triunfante –a la postre del film-, el castigo de la culpa y la moral indemne. Por otra parte, rinden otro culto nietzchano a la fuerza impositiva, audaz, pocas veces ética: el “box”, las formas brutas del lujo y de los aparatos veloces, y sobre todo –atención- los juveniles artificios del diablo. Artificios que transforman al antiguo criminal de los melodramas, de pleno sentido odioso, en esta otra elegante persona, en cualquier sentido amable, que seduce cajas de caudales, mata “policemen”, roba novicias de la alta sociedad neoyorkina y muere con fría distinción, exaltando la fantasía romántica y vagamente homicida del burgués (pág. 90).

Está claro que el acercamiento a la cinematografía se hace ahora desde una dirección distinta. Para empezar, Espina ha aceptado el hecho de que el cine narra en un lenguaje menos audaz de lo que él expresaba como deseable en “Reflexiones sobre cinematografía”, un lenguaje que procede a fin de cuentas de la cultura realista. Pero ya no contempla el cine como forma, sino que valora sus contenidos, la ideología que transmite. Ha dejado de reflexionar sobre él de forma abstracta y se ha sentado a ver películas.

Dos son, por lo tanto, las fórmulas de interpretación que aplica Espina a la cinematografía. La primera es la que considera esta arte como una forma novedosa de enfrentarse al objeto, una herramienta auxiliar que permitirá alcanzar la visión total y simultánea de la realidad que buscaron todos los “Nova novorum” y el propio Ortega, y

⁶²² *Ibid.*, pág. 46.

⁶²³ Recogido en *Lo cómico contemporáneo*. La fecha alude a su publicación en forma de libro, aunque es casi seguro que vio la luz un poco antes en la prensa. En cualquier caso, es anterior al momento clave de 1930.

con la que será posible operar sobre el mundo toda clase de manipulaciones espacio-temporales. La segunda, más centrada en el contenido ideológico e iconográfico del cine, tiende más a buscar en él el origen de una nueva mitología⁶²⁴. En otras palabras, en el primer caso, el cine es tomado como punto de vista; en el segundo, como objeto contemplado. Ambas actitudes, diversas pero no contradictorias, tendrán su reflejo en las novelas cuyo estudio presentamos a continuación: junto a los juegos malabares con el espacio y el tiempo, o el poder mágico de la pantalla como puerta a otros mundos, aparecen con una deslumbrante aureola los nuevos mitos como Chaplin, Gloria Swanson, Archibald Barrymore... Este último resulta ser muy parecido físicamente a Xelfa, uno de los protagonistas de *Pájaro Pinto*, mientras que la actriz mencionada aparece como icono de la moderna “fémina insurgente”. Y no nos resultará tan difícil encontrar a los personajes en poses de película.

Por su continuidad en el tiempo, el discurso sobre el cine se convierte en un eje que atraviesa todo el planteamiento teórico de Espina, y le confiere una cierta unidad sobre el profundo corte que representa el año 1930. Y, a pesar de ese corte, su reflexión conserva, como hemos visto, suficientes simetrías como para asegurarle un sentido como resultado de una evolución coherente, cuyo punto de llegada está, de algún modo, esbozado en su origen.

3. *Pájaro Pinto*, la vanguardia dolorida

3.1 Historia textual

Pájaro Pinto inicia su andadura textual, como también sucede con los otros títulos de la colección, algunos años antes de su publicación definitiva. En 1924 la *Revista de Occidente* presenta “Bi o el edificio en humo” y, un año más tarde, bajo el título de “Varia fisga (poemas)” llegan al público “Actor”, “Manola” y “Ruinas”, que se convierte después en el prólogo de “Xelfa, carne de cera”, relato central de la versión definitiva. Pero el verdadero germen de la obra existe ya desde 1922, año en que ve la luz en la

⁶²⁴ El artículo “Venus Cynelia”, recogido en *El nuevo diantre*, pág. 51 y ss., compara, no sin ironía, la aparición de una estrella de cine en la pantalla con el nacimiento de Venus.

revista *Horizonte*, en forma de unos brevísimos textos, cercanos al aforismo, y presididos por “Pájaro Pinto”, que acabará por dar título al conjunto.

Esta fecha tan temprana y a la vez tan próxima a la incorporación de Espina a la *Revista* nos anima a suponer que fue la originalidad de estas prosas lo que debió de llamar la atención de Ortega y sus colaboradores, mucho más que sus dos poemarios. El dato nos lleva inexorablemente a otra conclusión en la que, por su obviedad, no vamos a insistir: *Pájaro Pinto*, al igual que el resto de las novelas de la colección, se forjó mucho antes de que *La deshumanización del arte* empezara a publicarse siquiera como folletón.

Pájaro Pinto fue reeditado en 1992 por la editorial Libertarias Prodhufi, pero esta edición está tan plagada de erratas y alteraciones textuales que José María del Pino prefiere utilizar para su estudio la edición original⁶²⁵. Nosotros emplearemos para todas las referencias de *Pájaro Pinto* y *Luna de copas* la edición presentada por Gloria Rey en 2001.

3.2 Estructura del libro

Pájaro Pinto es la obra que, dentro de la colección *Nova novorum*, muestra menos cohesión novelesca. Después de *El profesor inútil*, que apuesta decididamente por un esquema más unitario merced a la opción por el protagonista único, la primera novela de Espina aparece como una miscelánea en la que ni siquiera existe la evidencia de una analogía temática –la espera del encuentro amoroso– como la que ensartaba a simple vista los seis relatos de *Víspera del gozo*. Tampoco existe una correspondencia cuantitativa entre los distintos núcleos narrativos. Encontramos, sin lugar a dudas, un texto principal, “Xelfa, carne de cera”, que ocupa por sí solo más de la mitad del conjunto, y que tiene la suficiente entidad como para funcionar de manera independiente, y otros cinco textos que –a excepción de “Bi o el edificio en humo”– no superan las dos o tres páginas.

Los textos que forman *Pájaro Pinto* son “Pájaro Pinto”; “Xelfa, carne de cera”; “Manola”; “Actor”; “Bi o el edificio en humo” y “Un naufragio”, presentados con una distribución tipográfica que no deja lugar a dudas acerca de su independencia. Se

⁶²⁵ *Pájaro Pinto*, Madrid, Libertarias/Prodhufi 1992. En su libro *Montajes y fragmentos (op. cit. Pág. 151)*, José María del Pino se permite reconstruir uno de los diálogos entre Xelfa y Andrea, al que la incorrecta colocación de los guiones ha vuelto incomprensible.

impone, por tanto, un primer estudio separado de los textos, que tienda a su vez al hallazgo de elementos temáticos y estilísticos que justifiquen su unidad.

3.3 Estudio de los textos

3.3.1 “Pájaro Pinto”, pájaro triste

El Pájaro Pinto, que era el pájaro frívolo que tenía la humanidad para sus niños y para sus biombos teatrales, se transmutó en pájaro grave después de la guerra (pág. 135).

Estas son las palabras que dan comienzo al relato y también al libro. Con ellas, Espina establece una distancia considerable con el arte hispano de entreguerras, marcado por ese sentido festival de la vida que con justicia se le ha atribuido, y se acerca a la vanguardia europea, donde son más frecuentes los movimientos marcados por una mayor preocupación por la circunstancia histórica, y por una profunda desazón acerca del sentido de la existencia. El expresionismo alemán⁶²⁶, el dadaísmo o el surrealismo tienen, ciertamente, un trasfondo más grave que el ultraísmo o el creacionismo, de rumbo mucho más lúdico. En su artículo “Nuestros héroes”⁶²⁷, pone de manifiesto cómo la nueva literatura ha eliminado del dolor de su mundo estético:

“La tristeza y sus motivos, al menos los exteriores, han desaparecido como por encanto o desencanto a nuestro alrededor. Si el literato moderno la emplea en sus libros, lo hace combinándolo con algún excipiente que atenúe la energía del producto puro. La combina con el humorismo, y a dosis muy pequeñas, nada peligrosas, ni siquiera para los niños”.

Esta diferente actitud artística hacia el dolor que distingue a la vanguardia europea de la española se debe, en gran medida, a que el mundo hispano se ha librado de la sacudida de la Gran Guerra europea, a cuya enorme “cosecha de cruces de madera” alude

⁶²⁶ En este sentido resulta de gran interés el artículo de Óscar Ayala, “La novela de Antonio Espina. Hombre de fina hoja mental en un paisaje bailable”, en el que se exponen las relaciones de Espina con la vanguardia europea. Está recogido en *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-Garde novel*, Francis Lough (ed.), Berna, Peter Lang A.G., 2000, pág. 113-135.

⁶²⁷ Antonio Espina, *El nuevo diantre*, Madrid, Espasa-Calpe, 1934, pág. 15-16.

directamente el comienzo del libro⁶²⁸. La neutralidad ha sido muy beneficiosa para España, en especial para ciertos sectores industriales, que ven dispararse las exportaciones, y también para el Banco de España, que acumula en esta coyuntura una importantísima reserva de oro.

Podría argumentarse que España sufre en su lugar la sangría sin fin de la guerra de África, pero esta no parece provocar en el mundo cultural español el terremoto del que nacen las vanguardias europeas. Hay que tener en cuenta que, precisamente por su gran duración en el tiempo –de 1909 a 1927, con sucesivos periodos de agitación y calma-, es posible que sus pérdidas se vayan asimilando por la población, mientras que el cataclismo europeo se traga en tan solo cinco años a lo más granado de las principales naciones europeas. Ni siquiera los 13.000 españoles que perecen en Annual en 1921, verdadero *annus horribilis* de la contienda africana, pueden compararse en número a los 700.000 que se reparten entre Francia y Alemania solo en la batalla de Verdún.

Por otra parte, España no sintió amenazado en ningún momento su propio territorio, salvo Melilla, ni tampoco padeció la destrucción de sus ciudades. Sus soldados tampoco padecieron –aunque en alguna medida sí utilizaron- el rigor de las armas modernas: el bombardeo aéreo, los gases tóxicos, la ametralladora... La contienda africana no se diferencia mucho en realidad –pese al alarde técnico que constituyó el desembarco de Alhucemas- de las guerras libradas contra los rifeños durante el siglo XIX.

Antonio Espina no empieza, sin embargo, su novela recordando a las víctimas de la guerra africana, cuya cosecha de cruces de madera, aunque mucho menor, podía por el contrario resultarle más cercana⁶²⁹. El conjunto de la novela está, por otra parte, plagado

⁶²⁸ Óscar Ayala insiste en la idea de que “la vanguardia puramente formal, sin acompañamiento de elementos o políticos, solo es concebible en el ámbito peninsular, pues es un hecho que en las corrientes vanguardistas de Europa y América ambos son indisociables”. Para este especialista, los contactos con la vanguardia europea fueron más intensos de lo que ha querido mostrar la crítica más purista, y explicarían muchas cosas acerca de la obra de Espina y otros talentos españoles de su época. Remitimos de nuevo al imprescindible estudio “La novela de Antonio Espina. Hombre de fina hoja mental en un paisaje bailable”, en el libro bilingüe *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-Garde novel*, Francis Lough (ed.), *op. cit.*, pág. 113-135.

⁶²⁹ Más que cercana si recordamos que Espina realizó allí su servicio militar entre 1916 y 1917. Por otra parte, los primeros fragmentos de la novela aparecen en 1922, es decir, al año siguiente de la traumática derrota de Annual.

de referencias culturales europeas, lo que encaja con el hecho de que se haya optado por un planteamiento mucho más grave. Sin embargo, solo hasta cierto punto se puede afirmar que el giro de Espina hacia el pesimismo esté fundado exclusivamente en un acercamiento a modelos extranjeros. Rafael Fuentes Mollá, en un artículo absolutamente fundamental al que ya nos hemos referido más de una vez en este estudio, explica cómo el pesimismo no es esencialmente ajeno a nuestra novela de vanguardia, sino que se encuentra incluso en su origen, esto es, en la novela ramoniana: “...los personajes de Gómez de la Serna experimentan un trágico fracaso vital al sentirse engañados por Eros, “que promete vida y da muerte” (pág. 62). En *La viuda blanca y negra* (1917), *El secreto del acueducto* (1922) o *El chalet de las rosas* (1923), por citar algunas de sus novelas más significativas anteriores a 1926, la relación del hombre con la mujer concluye en el desengaño, la locura o la muerte”⁶³⁰.

Este pesimismo original es reconducido a partir de 1925 con la publicación de *Sentimental dancing*, de Valentín Andrés Álvarez, una obra que podemos considerar un paradigma del carácter festivo que va a predominar en lo sucesivo y que, de nuevo según el artículo, introduce en la nueva novela “una afectividad redentora”⁶³¹, basado en un nuevo concepto de la mujer. Se inicia una etapa dorada de cuatro o cinco años –que se corresponden por cierto con el periodo de vida de *Nova novorum*- hasta 1930, fecha desde la cual la temática de estas novelas vira bruscamente hacia el fracaso⁶³². Este cambio de dirección viene de nuevo motivado por la aparición de un nuevo concepto de fémmina: “Suprimida la mujer como símbolo vital, se suceden, a partir de esta fecha, relatos protagonizados por héroes que caminan hacia la locura, la muerte o la autodestrucción”.

⁶³⁰ Fuentes Mollá, “Ortega y Gasset en la novela de vanguardia europea”, *Revista de Occidente*, nº 96, mayo 1989, págs.27-44. Fuentes Mollá está a su vez citando *El erotismo en la novela ramoniana*, de Fidel López Criado.

⁶³¹ *Art. cit.* pág. 41. Fuentes Mollá aduce como ejemplo *Viviana y Merlín*, de Benjamín Jarnés, en la que el mago personifica la mente analítica y racional, frente a la instintiva vitalidad de aquella. No es quizá el mejor ejemplo posible, por tratarse de una obra publicada en 1930, año en la que el propio Mollá fecha el punto de inflexión hacia el pesimismo, y máxime cuando se puede acudir a *El profesor inútil* (1926) en la que, como hemos estudiado, Ruth asume el papel de maestra de la vida, frente a los inútiles saberes libresco del profesor protagonista.

En el caso de Espina, creemos que ambos factores están presentes, y que ninguno basta para explicar la novela por separado. El relato “Pájaro Pinto”, cuya sensación de fracaso nace sobre las tumbas de la Gran Guerra, estaría reflejando un pesimismo análogo al de las vanguardias europeas. El relato “Xelfa, carne de cera”, entraría de lleno dentro de las coordenadas de la novela española, en la que el fracaso vital tiene su origen en la nueva relación establecida con la mujer, que pierde el valor de redentora del varón para convertirse en una fuente de amargura⁶³³.

El primer relato del libro tiene como protagonista al Pájaro Pinto, un elemento de cultura popular presente sobre todo en canciones infantiles, al que se despoja precisamente de esa inocencia lúdica. “Dejó de acudir al llamamiento de los niños” (pág. 140), porque se ha convertido en una especie de representante terrenal de las cruces de madera, es decir, de los caídos en la guerra. Esta muerte de la infancia y la inocencia contrasta fuertemente con el final de *Paula y Paulita*, donde el protagonista se siente convertido en un niño que juega a su capricho con los elementos de la realidad, a los que distribuye como si fuesen las figuras de un belén imaginario. También Xelfa hará juegos malabares con la realidad, si bien no ya con la despreocupación de los personajes de Jarnés o Salinas, que parecen en todo ajenos al dolor.

El dolor es sin duda la gran novedad que introduce Espina en la colección. Sin embargo, este sentimiento parece a veces exclusivamente reservado al protagonista, un sujeto más conciente que la media rodeado de personas despreocupadas. Así, cuando este pájaro simbólico acude a la casa de uno de los difuntos para entregar un mensaje, se encuentra con una criada que le informa de que “los señores” se han ido al cine. “Y se iba, horrorosamente triste”.

La tristeza de Pájaro Pinto se debe al rápido olvido que sufren a las víctimas de la catástrofe de 1914. La burguesía de entreguerras se entrega al goce de los placeres que le brinda una época de esplendor económico, cuya fragilidad pondrá de manifiesto la crisis

⁶³² Presenta como ejemplos *Locura y muerte de nadie* (1929), de Jarnés; *Pasión y muerte* (1930), de Corpus Barga; el cuento “Erika ante el invierno”, de Francisco Ayala y *Un intelectual y su carcoma* (1934), de Mario Verdaguer.

⁶³³ Es, como veremos, el caso de Andrea, a la que Xelfa considera desde el principio abocada a la infelicidad y el engaño. La concepción negativa de la mujer alcanza lo abiertamente misógino en “Manola”, que puede ser perfectamente leída como una invitación a la violencia doméstica.

mundial de 1929⁶³⁴. Casualmente, nuestro pájaro ha ido a posarse en una casa con servicio, y con recursos para el ocio, por más que el proletariado fue bastante más propenso a perecer en las trincheras. La alusión a la señora –prácticamente una acusación⁶³⁵– hace pensar en una viuda de guerra, pero una viuda bastante alegre que ha encontrado rápidamente sustituto para el difunto héroe de Verdún o del Somme.

Una casa de la que, por otra parte, podrían haber salido jóvenes muy parecidos al Claudio o al Jorge de *Víspera del gozo* o al Julio de *Paula y Paulita*. Esta circunstancia se podría en un principio interpretar como un vínculo entre las obras mencionadas, cuando en realidad se trata de otra ruptura. Es cierto que el mundo acomodado reaparece en la novela; pero para ser criticado, actitud que se va a mantener en el resto de los relatos que conforman el libro. El ambiente de trenes de lujo, automóviles y balnearios recibe de este pájaro el primer picotazo.

Despojado de su inocencia, Pájaro Pinto parece atesorar la conciencia del mundo, después de haber sido nombrado ministro por la Asamblea de las cruces de madera. Es el momento en que se convierte en ave de veleta, en cuyo continuo ir y venir por Europa encuentra la causa última de la guerra: la ambición de los políticos:

Girada su visita, tomaba un largo vuelo y se posaba en una veleta.

Si era el filo de la media noche, sobre el Vaticano o el Kremlin. Si era el filo de la media tarde, sobre el capitolio de Washington, y si era el filo del mediodía, sobre la misma puntita del pezón de Francia. En la torre Eiffel.

En esta alturas comprobaba las mentiras grotescas que la humanidad radiaba desde cualquier punto de las cuatro panzas de la tierra a las indefensas cruces de madera⁶³⁶.

⁶³⁴ En este caso, el cine, que primera vez en la colección, y tal vez en la novela nueva, aparece valorado negativamente, como entretenimiento del mundo burgués al que se critica.

⁶³⁵ “-¿La señora también?

-La señora también” (pág. 141-142).

La acusación se hace más evidente a la luz del duro trato que recibe el sexo femenino a lo largo del libro.

⁶³⁶ Pág. 141. De esta forma, Espina reparte las culpas de una manera más o menos equitativa entre las potencias vencedoras de la Gran Guerra. Parece, sin embargo, adelantarse a su época a la hora de elegir a Estado Unidos y la U.R.S.S. como los principales centros de poder, papel en el que no se consolidarán hasta su victoria sobre Hitler, especialmente la segunda, a cuya derrota frente a Alemania en 1917 se sumó el marasmo de la revolución soviética. Sorprende que el pájaro no se pose en Londres, mucho más decisivo en aquel momento dentro del ámbito europeo y fuera de él, a través de sus colonias.

Así pues, el vuelo de este pájaro está esbozando un esquema artístico solo en apariencia análogo al que hemos venido describiendo hasta ahora. Persisten el juego metafórico y la audacia verbal, así como la presencia de cierto ambiente burgués; pero las preocupaciones filosóficas de las meditaciones orteguianas se han visto sustituidas por una actitud crítica hacia el acomodado mundo de entreguerras, y la actitud festiva y jocunda ha dejado paso a un profundo dolor. El pájaro sigue volando, e incluso nos regala alguna mueca “charlotesca”; pero es una mueca que oculta la amargura de una inocente ave que, tras descubrir la maldad humana, “se iba, horrorosamente triste”.

3.3.2 Xelfa, la sangre de los dioses

3.3.2.1 Xelfa y el dolor

“Xelfa, carne de cera” constituye el relato más desarrollado del conjunto. Como si de una novela independiente se tratara, está estructurado en tres capítulos, titulados “Xelfa volvió de la guerra”, “Xelfa enamorado” y “Xelfa se inhibe”. El conjunto de los tres está encuadrado por un prólogo y un epílogo, en el que Xelfa dialoga con otro personaje, el “Poeta de Cabaret”, bajo las convenciones del género dramático. Estos diálogos teatrales tiene lugar en un espacio simbólico, del que nos ocuparemos en su momento, presidido por “las piedras de Eubea y la basílica de Roma”, representantes de dos elementos esenciales de la cultura europea: el Cristianismo y el pensamiento griego.

Al margen de estos dos espacios simbólicos, el relato se desarrolla en espacios de la realidad, por lo general mucho más comunes que los selectos ambientes de *Víspera* o *Paula y Paulita*. Por otra parte, encontramos un cúmulo de sucesos nada despreciable, aunque, como sucediera en la obra anteriormente estudiada, el autor encontrará la forma de mantener la distancia con la novela realista.

“Xelfa, carne de cera” es la historia de un veterano de la guerra de África que a su regreso se enamora “hasta cierto punto” de su prima, con la que finalmente se casa. A la boda sigue una convivencia de dos años marcada por el nacimiento de un hijo malogrado, y a la que pone fin el adulterio de la esposa, tras cuyo descubrimiento, a través de un anónimo, abandona nuestro protagonista el país rumbo a Argentina. El resumen de los acontecimientos nos pone ante una peripecia institucionalizada por la

novela sentimental y, en menor medida, por la de guerra; pero una vez más lo episódico es un elemento secundario.

Dichos sucesos representan, sin embargo, el referente de las reflexiones que el protagonista trenza, al principio y al final del relato, junto con ese enigmático personaje llamado “Poeta de Cabaret”, y cuyo tema fundamental es el sufrimiento o, más concretamente, la respuesta que un hombre puede articular, al margen de lo estipulado en la tradición literaria precedente, ante el sufrimiento, una realidad que, tal vez por reacción al sentimentalismo de otras épocas, ha quedado muy postergada en un universo artístico presidido por “un cierto sentido festival de la vida”, por utilizar palabras de Ortega.

En el prólogo encontramos un Xelfa con el pecho momentáneamente oprimido por un dolor enseguida contenido. La acotación muestra cómo se rehace, y aprovecha para introducir un apunte biográfico de alcance mucho más amplio:

Llegaron las desventuras. Se consteló su espíritu como el de cualquiera de ellas. Y pasó por trances gravísimos. Un hombre de fe los hubiera resuelto con la oración y la penitencia. Un concupiscente, con la ironía o el suicidio⁶³⁷.

Pero Xelfa halló que no le convencieron [...]. Que el dolor no mata por intenso, sino por persuasivo. Liberarse de él –en civilizado, en gentil metafísico- es hacerle narigudo o ponerle en cucullas”.

En otras palabras, Xelfa se siente capaz de conjurar el dolor ridiculizándolo, actitud nada nueva en las letras españolas. Merced a este esfuerzo de distanciamiento, cada vez más se va convirtiendo en un ser ajeno a su propia vida, a la que contempla como un espectáculo externo. De esta forma comprueba “que nada me liga demasiado, que no encuentro obstáculos en mi camino y que, si los encuentro, los salto aladamente sin esfuerzo, como un funambulista peliculero” (pág. 185).

La inmunidad de Xelfa frente al dolor es puesta en duda por Poeta de Cabaret, y el protagonista acaba por reconocer que su sangre corre: “Pero no es sangre humana. Es como aquella sangre que pedía Homero para los dioses [...] fluye inmortalidad” (pág.

⁶³⁷ Pág. 146. Al irónico concupiscente ya lo vimos suicidarse en *Paula y Paulita*, aunque se trata de un personaje secundario cuya decisión es contemplada desde fuera –y no comprendida- por Julio. En *Pájaro Pinto*, sin embargo, el sufrimiento afecta al protagonista y salta por lo tanto al primer plano.

146). Finalmente, Xelfa reconocerá en el epílogo que tal vez –solo tal vez- puede haber perdido “alguna sangre humana”. Sobre este tema se pronuncia la voz de la acotación, a la que podemos identificar con el autor, con toda la autoridad que ello conlleva⁶³⁸: Los avatares de la vida solo llegan a afectar a la piel del protagonista, a los nervios exteriores. “Pero el cordaje interior, nada. Son cordaje de tripa de perro”(pág. 146).

¿Pero cuál es el precio de esta “inhibición” que vuelve inmune al dolor y, por extensión, inmortal? No es otro que la renuncia a la naturaleza humana, y a la pertenencia a este mundo que entendemos como realidad. En el epílogo, Xelfa aparece reducido casi al estatuto de ente de ficción. Su suicidio, de hecho, consiste en arrojarle por la pantalla del cinema como si de una ventana se tratase, en ir, como diagnostica el Poeta de Cabaret, “Desvitalizándote... Perdiéndote, como un fantasma” (pág. 185). La renuncia al dolor implica, de algún modo, la renuncia a la vida humana, o a lo humano de la vida. La paradoja es que esa decisión es hija, precisamente, de una sensibilidad tan aguda que la vida resulta insoportable.

3.3.2.2 Xelfa y el amor

Él ya sabía que no iba a ser feliz nunca. Lo sabía desde que nació, a los diecisiete o dieciocho años (pág. 175).

La actitud de Xelfa hacia el universo del sentimiento tiene que ver mucho con una toma de conciencia acerca de la imposibilidad de la dicha, que a su vez parece ser la razón última de que decida abandonar su nombre –Juan Martín Bofarull- para bautizarse a sí mismo como Xelfa, al uso de los neófitos cristianos que simbolizaban así su nacimiento a una nueva vida. A partir del regreso del protagonista a Madrid, la novela se convierte en una especie de experimento sentimental que pone a Xelfa en contacto con la realidad del amor en distintas manifestaciones.

El punto de partida de este periplo por las emociones humanas es la soledad del soldado repatriado. “Soledad solitaria y sola” (pág. 160), como él mismo la califica. Una

⁶³⁸ Tanto en los textos liminares, como en el conjunto del relato, la voz del autor se convierte a menudo en la primera y última palabra acerca de la caracterización de los personajes, en un empleo de la técnica que recuerda mucho al criticado por Ortega en Baroja durante la disputa que ambos mantuvieron durante la segunda década del siglo, y que también fue objeto de este estudio.

circunstancia que no debería haber suscitado reacción alguna en un ser tan inmune al sentimiento como Xelfa pretende ser, y que, sin embargo, experimenta como un problema que debe solucionar a toda costa, aunque sea enamorándose. La concepción devaluada del amor como una actividad derivada de la soledad y casi del aburrimiento no tendría cabida en ninguna de las obras que hemos estudiado hasta ahora.

Antes de pasar a ocuparnos del peculiar romance que nuestro protagonista vive con su pariente, es imprescindible incidir en un par de aspectos. En primer lugar, hay que volver sobre las consideraciones que se hacen acerca de la sensación de soledad, aclarando que se trata de una soledad “de dentro a fuera” (pág. 159), en todo distinta a la “soledad de fuera”, fácil de combatir dedicándose a la familia, el trabajo, la política o cualquier otro pasatiempo, como “el juego de naipes o un juego intelectual: escribir, hacer matemáticas, abogacía o política”⁶³⁹. En otras palabras, se trata de una soledad interior, un sentimiento puede manifestarse incluso en compañía de otras personas. Así, quien en principio parece mostrarse como un ser apenas humano, con un interior hecho de tripas de perro, resulta ser en realidad una persona con una sensibilidad más fina que la media, a quien no bastan los entretenimientos vitales en los que la mayoría de la gente consume sus energías.

Por otra parte, se nos dice que Juan Martín Bofarull tiene muchos amigos en Madrid. “Se hallaban en las tertulias de los cafés, en el casino y sobre el asfalto. Hubiera querido ir a buscarlos, conversar, distraerse con ellos... Pero ¿para qué?⁶⁴⁰. Finalmente, logra vencer su abulia y se pone en camino en busca de sus amistades pero, súbitamente, su “aguja volitiva” cambia de dirección y pone rumbo a casa de su tía, donde espera encontrarse con una prima a la que no ve desde la adolescencia. La razón: ha decidido enamorarse de ella.

⁶³⁹ Pág. 159. El sentido de la vida como juego no está, por lo tanto, del todo ausente en la novela, aunque se ha ampliado a actividades que no entraban dentro del concepto lúdico manejado hasta ahora. Y, sobre todo se trata de un juego que ha terminado por hastiar al hombre.

⁶⁴⁰ Pág. 160. No es la primera vez en la novela que Xelfa rehúsa acudir al espacio consagrado al ocio de su clase social. Del mismo tren que lo lleva a Ceuta se bajan “...señoras, señoritas –con sus sombreros y sus sombrillas- y caballeros, paisanos y militares, residentes en Ceuta, que acudían al baile que se celebraría por la noche en el Casino Militar de Tetuán”. Sospechamos que los protagonistas de Salinas y Jarnés, mucho más adictos a los ambientes selectos, no se habrían perdido por nada del mundo esa fiesta.

La autenticidad de su sentimiento queda deliberadamente puesta en duda por el hecho de que surja de una manera tan repentina y arbitraria; pero una observación más detenida nos muestra, en primer lugar, que la visita a su prima aparece como opción a un encuentro con sus amigos que, podemos suponer, le encaminarían a las aventuras eróticas comunes a los jóvenes pudientes y desocupados de cualquier época. No olvidemos que, un poco más arriba, el cultivo de las amistades ha sido incluido en el conjunto de remedios indicados para la soledad externa; no es difícil suponer, entonces, la esperanza de encontrar en ese improvisado romance un alivio para el profundo sentimiento de abandono que le atenaza, lo que daría al amor una importancia real mucho mayor de lo que se sugiere.

Por otra parte, existen indicios de que esa atracción no es en realidad tan repentina, sino que nace sobre el antecedente de una pasión casi infantil –dieciséis años él, ella doce-: “Y la recordaba, detalladamente, muchos años antes, en el veraneo común en un pueblecito de la sierra, cuando en las calurosas horas de la siesta, ambos, en un ardiente desván solitario, mientras los demás dormían, colaboraban en un cuento de Maupassant⁶⁴¹.

Y, sin embargo, el narrador omnisciente se muestra taxativo en este punto: “En el fondo de su historia amorosa con Andrea no había, realmente, el gran amor. Pero había un gran sucedáneo de esos que justifican a los propios ojos la unión o el matrimonio” (pág. 169). Tal declaración se encuadra en el contexto de una vida afectiva muy fría, para empezar con su propia familia, cuya ternura llega a sacudirle el corazón, según sus propias palabras, lo que no impide que cada uno de sus miembros por separado le inspiren antipatía. Xelfa no acude a ver a los suyos, inmovilizados “en un viejo punto de España” (pág. 160), como probablemente habría hecho cualquier soldado repatriado, decisión que, por otra parte, habría reconducido la novela hacia un ambiente rural o, cuando menos, provinciano, poco propicio en principio para desplegar una novela nueva.

⁶⁴¹ No será la última vez, a lo largo de la novela, que los detalles sexuales, peyorativamente considerados, se asocian al naturalismo. En cualquier caso, la mujer como objeto de contemplación erótica pierde mucho terreno en esta novela frente a la veneración que se le brinda en *Víspera del gozo* o en las novelas de Jarnés estudiadas.

Esta atrofia del sentimiento no es exclusiva del protagonista, sino que parece extenderse a todos los personajes de la obra, empezando por Andrea, que acepta sin empacho la peculiar propuesta de enamorarse “hasta cierto punto”. También conocemos, de nuevo a través del narrador omnisciente, que el matrimonio de la tía Gertrudis tampoco se fundó en el amor, por lo que la viuda “sintió poco la muerte de su esposo” (pág. 162). La postura de Xelfa ante lo afectivo se convierte en la única de la novela, sin que encuentre en el resto de los personaje contrapunto alguno.

Es el protagonista y no el narrador quien toma la palabra para mostrar su indiferencia hacia el amor paternofilial, al que tacha de autosugestivo:

Verás. Yo he meditado bastante en la cuestión de los hijos. Del hijo. He ananlizado “*a lo filósofo*”, el amor al hijo en los animales, amor puro, sin romanticismo, amor de propiedad fisiológica, recto, sencillo y corto. ¿Comprendes? Y el amor fanático, exagerado, de las madres humanas [...]. He aquí, me he dicho, una hipertrofia sentimental, que por fortuna la civilización va destruyendo, descristianando, gracias al egoísmo⁶⁴².

Una postura absolutamente inhumana que debemos matizar e interpretar dentro de la situación comunicativa en la que se produce, que es la conversación que Xelfa mantiene con su esposa, a la que quiere convencer de la inconveniencia de tener un hijo. Cuando el protagonista habla para su capote, las razones que aduce son muy distintas:

“Si tengo un hijo, se lo regalaré a mi mujer, entero, donándola mi parte en él, absolutamente, generosísimamente, para que lo preserve de mis certidumbres y también para que me preserve a mí de ese gran fuego amoroso que podría derretir mi delicada constitución cerúlea” (pág. 174).

En otras palabras: si no desea tener un hijo no es porque se trate de un ser insensible; sino precisamente porque teme que semejante torrente afectivo acabe dañando su fina sensibilidad, más expuesta de lo común a los vaivenes del corazón. Semejante reconocimiento -transcrito y entrecomillado por el narrador omnisciente- debe llevar a

⁶⁴² Pág. 182. Idéntica tesis sostiene Espina en “Reorganización del amor”, recopilado en *El nuevo diantre*, Madrid, Espasa-Calpe, 1934, pág. 47. En dicho artículo, se celebra que los afectos familiares se debiliten en la época moderna. Concretamente, el amor de la madre por su hijo se califica de “afecto hipertrófico” y “delirio de propiedad fisiológica”.

plantearnos la credibilidad de las palabras que han retratado a Xelfa como un ser carente de emociones humanas, provengan estas del narrador omnisciente, de las acotaciones⁶⁴³, o del propio personaje, que en este caso sencillamente no dice lo que piensa. De algún modo, el predominio de los hechos mostrados reaparece sobre la narración directa, recuperando al menos momentáneamente el modelo “presentativo” que críticos como José María del Pino interpretan como una seña de identidad de la nueva novela⁶⁴⁴. La insensibilidad y la invulnerabilidad al dolor de las que hace gala Xelfa se ven desmentidas por los hechos, el más claro de ellos, la huida a Buenos Aires tras descubrir el adulterio de Andrea, torpemente disfrazado como un deseo de escapar a una situación propia de la novela realista o el folletín.

Por tanto, donde se ha querido esbozar la silueta de un ser deshumanizado, se perfila en realidad la silueta de un hombre fieramente humano que, convencido de que la felicidad es una quimera, encara los “trances gravísimos” desde una actitud inhibida, desactivando sus afectos, convirtiendo su sangre en “aquella que pedía Homero para los dioses. Semejante al rocío, especie de vapor divino que, no substanciada por las frutas de Ceres ni el líquido de Baco, fluye inmortalidad” (pág. 146). Desafortunadamente para él, la transformación no es enteramente posible y, bajo la apariencia de inmortalidad, no puede evitar que fluya alguna sangre humana”, sin duda mucha más y más espesa de lo que quiere reconocer.

3.3.2.3 Lenguaje propio y lenguajes prestados

A partir del momento en que la novela gira hacia la historia sentimental, encontramos una pluralidad de lenguajes literarios cohabitando en la novela. Dicha pluralidad llega a sembrar desconcierto en el lector, que encuentra una permanente carga irónica, unas veces dirigida contra la realidad representada, otras contra el lenguaje de la

⁶⁴³ Las acotaciones trascienden el ámbito del prólogo y el epílogo, escritos según las convenciones dramáticas, y aparecen intercaladas en la prosa novelesca. El recurso no es nuevo, pues lo utiliza profusamente Galdós en novelas como *Miau*.

⁶⁴⁴ Según la su propia terminología, la novela nueva se caracteriza por el predominio del “showing” sobre el “telling”, como puede recordarse en su Introducción a *Proceder a sabiendas*. pág 42 y ss., y que también mencionamos en el presente estudio.

representación. En otras palabras: no todos los lenguajes que aparecen usados en la novela son asumidos como buenos por el narrador, que tratará de parodiar aquellos que sienta como ajenos.

El primer acto –nunca mejor dicho– de esta peripecia amorosa se desarrolla según las convenciones de la comedia humorística⁶⁴⁵:

- ¡ Ah, no sé lo que voy a hacer ahora! Por lo pronto, no venir mucho a esta casa.
- (*Una risilla maliciosa*) ¿Por qué? Te advierto que enamorándote “*hasta cierto punto*”, no hay peligro.
- Ya lo sé. Además he venido aquí a enamorarme de ti. Lo he conseguido, aproximadamente, y me voy.
- No; quédate un rato. A ver si yo también me enamoro de ti un poquito...
- Pero ¡cómo! ¿Todavía no lo estás ni siquiera un poquito? (pág. 165).

Un diálogo mucho más cercano a las convenciones de un Mihura o un Jardiel Poncela que al estilo de la colección tal y como lo hemos conocido hasta ahora, en el que las relaciones amorosas han recibido un tratamiento mucho más serio, que llega a ser casi reverente en *Víspera del gozo*. Ahora bien, es precisamente la proximidad formal a estos maestros del humorismo lo que nos disuade de concluir que “Xelfa, carne de cera” está despreciando el tema amoroso o reduciéndolo a un frívolo juego, pues estos autores, pese a abordar la cuestión entre risas, distan mucho de tomársela a broma⁶⁴⁶.

El lenguaje de la novela y el teatro humorístico se asume, por lo tanto, como propio por el personaje, que lo utiliza con total naturalidad. Pero hay otros. Encontramos un poco más adelante una secuencia titulada “Vaga y vagoriza el amor entre simbolismos”, en la que el hilo narrativo se detiene para posibilitar la reflexión sobre el sentimiento, esta vez empleando un código heredado del romanticismo, aunque no acude a la tradición española, sino a la versión que genera el simbolismo francés a finales del XIX. “El universo se torna romántico y revela los signos de su alfabeto a los ciegos de

⁶⁴⁵ Hasta tal punto es así que Espina acude al empleo de la acotación quinésica propia del teatro, frente a la acotación que emplea dentro del texto propiamente novelístico, centrada en los pensamientos del personaje.

⁶⁴⁶ En el caso de Jardiel Poncela, el tratamiento humorístico del amor toma forma de novela en *Amor se escribe sin hache* y, con carácter un tanto más secundario, en *La tournée de Dios*. Ambas obras comparten con la novela de Espina un fuerte desencanto hacia las relaciones sentimentales, un concepto muy negativo de la mujer y una actitud paródica hacia las convenciones de la novela amorosa, que abordaremos más adelante.

antes”, se nos dice, entre otras referencias más o menos explícitas, como “La flor asciende de lo cursi a lo sublime en un solo perfume y acaso en un solo color” (pág. 168). Pocos lectores de la época –o de la actualidad- dejarían de captar la alusión directa al soneto “Correspondances” de Baudelaire, recogido en *Fleurs du mal*:

La Nature est un temple où de vivants piliers
laissent parfois sortir de confuses paroles;
l’homme y passe à travers de forêts de symboles
qui l’observent avec des regards familiers...⁶⁴⁷.

La pregunta inmediata es quién asume este guiño al código romántico simbolista, ya que ni el propio Xelfa ni ninguno de los personajes de la novela asume como propias estas palabras, que aparecen por cierto en cursiva, la convención tipográfica hasta ahora utilizada en las acotaciones y en los textos liminares. Solo al autor podemos atribuirle, por tanto, esta incursión en el código romántico.

Y el mismo autor que ha invocado el código del romanticismo simbolista se vuelve contra él para destruirlo. Lo llamativo es que el arma utilizada es otro dialecto literario igualmente ajeno a la obra, como es el del realismo naturalista, para el que la desazón y la ansiedad de los amantes tiene su explicación fisiológica en una excesiva eliminación de urea:

En los flancos del vientre siente la mujer el eco físico del amor, sobre todo en los meses que no tienen erre. El hombre, debajo del pelo y en la nuca. Las corrientes sensoriales le suben hasta las sienes y, algunas veces, se ramifican hacia fuera. Es una fatua irradiación simbolista (168-9).

El uso del lenguaje naturalista en la obra queda reducido prácticamente a esta intervención del narrador omnisciente, que identificamos con una acotación, y que cobra sentido como antítesis del código simbolista que pretende demoler; una vez cumplido este objetivo, las convenciones del naturalismo se convierten a su vez en pieza de caza, con la diferencia de que el método empleado para neutralizarlo no es la parodia, sino la

⁶⁴⁷ Y un poco más abajo se alude muy directamente al perfume, también mencionado en el fragmento de Espina:

“Les parfums, les couleurs et les sons se répondent”

omisión. Para ello, su uso se asocia a lo obsceno, entendido el término en el sentido etimológico que se le atribuye en la *Poética* de Aristóteles, es decir, aquello que se excluye de la escena en el teatro por considerarse desagradable e inmoral. Y en esta novela, esa calificación alcanza al mundo de la sexualidad:

La parte fundamental de la nueva vida de Andrea la constituía el museo secreto, la parte en sombra de esa nueva vida. El sistema de emociones eróticas. Tal sistema, diferente en cada caso, y con distinto aire musical llevado por cada matrimonio, tenía para Andrea un aire gracioso, sin llegar a ser conmovedor, ni mucho menos pasional. Muy divertido, ciertamente... No sé cómo decirlo... Resulta difícil adentrarse en ciertas cuestiones sin aditar el diseño naturalista (pág. 180).

El fragmento no contiene, en efecto, ningún elemento del código naturalista; pero se le ha aludido con la suficiente claridad como para que su no aparición abra un gran hueco en las expectativas del lector. Por si esto fuera poco, además de quedar agigantada su ausencia, este lenguaje literario queda de alguna manera devaluado por su asociación a los aspectos más íntimos de la vida sexual, a los que en esta novela acompaña siempre un matiz sórdido, que nada tiene que ver con la intensa vivencia de los placeres eróticos que encontramos en otros títulos de la colección.

Los dos últimos ejemplos tienen en común el ser atribuibles a la diágesis del narrador; pero hay un momento en que Xelfa acude al código naturalista. O, mejor dicho, encuentra ciertos acontecimientos de su vida muy acordes con los tópicos y convenciones de la novela naturalista, aunque vuelve a evitar su empleo. Por supuesto, dichos acontecimientos son de nuevo desagradables y dolorosos —se trata del esperado adulterio de Andrea— y, como sucedía a propósito de la mortecina vida sexual del matrimonio, tanto el código en cuestión como la realidad que refleja constituyen el mundo del que el protagonista se quiere alejar. De hecho, tan solo unas líneas más abajo abandona el hogar conyugal y Madrid con dirección a Argentina:

Le vinieron a la mente todas las novelas que había leído con el asunto vulgar del adulterio. Novelas casi siempre francesas, del siglo XIX. Hacía una tarde también francesa, gris, lluviosa y maupassantiana. Maupassant le perseguía. ¡Qué destiempo! Casi le parecía el amante de su mujer. El que con ella acabaría de tomar un “fiacre”, yendo juntos en diálogo cortado y profundo (humanesco, en París, 1890) hacia la

“garçonniere”. Él, Xelfa, era el marido comerciante o empleado que empleaba Maupassant (183-4).

Es preciso hacer notar cómo los dos códigos que están siendo objeto de ataque aparecen alrededor del tema amoroso. Así, una manida historia de amor e infidelidad cobra sentido como el eje que vertebra un interesante experimento literario. Pero la trillada trama sentimental de “Xelfa, carne de cera” no solo sirve para dinamitar una serie de lenguajes literarios considerados en ruinas, sino también para construir sobre ellos uno nuevo, precisamente aquel que el protagonista asume como propio, y que coincide a grandes rasgos con lo que estamos definiendo como la nueva novela.

Xelfa, “siempre perdido en pueriles imaginismos”, llega a expresar su sentimiento por Andrea mediante una simboligrafía en la que cada una de las letras de la palabra “AMOR”, escrita en mayúsculas, representa un aspecto o una fase de la emoción que siente⁶⁴⁸. Los vértices de la A y de la M representan los sucesivos estadios de euforia y melancolía, una especie de montaña rusa emocional que desemboca en la O, asociada con un “looping”. El juego se cierra con una R que cobra forma de cepo.

De esta manera, una manida peripecia amorosa sirve de eje para llevar a cabo una degustación de diferentes códigos literarios, realizada, eso sí, de forma absolutamente parcial, con la intención de encumbrar el nuevo estilo de los años veinte sobre lo que se consideran pervivencias de la centuria anterior pero que, pese a lo avanzado que está el siglo veinte, siguen sirviendo de blanco a estos escritores empeñados en el ya prolongado parto de una nueva forma de hacer novela que lucha por consolidarse.

⁶⁴⁸ Encontramos el mismo recurso en el relato “Volverla a ver”, de *Vispera del gozo*, como nos recuerda Gloria Rey en el magnífico estudio preliminar de la edición conjunta de *Pájaro Pinto* y *Luna de copas*, *op. cit.*, pág. 73. Aunque el recurso es análogo, la concepción del amor que encierra en uno y otro caso no pueden ser más opuestas.

3.3.2.4 Una historia de amor y una historia de guerra

-Cuéntame ahora por qué quieres irte a Australia. Te ha dejado alguna mujer, ¿verdad? ⁶⁴⁹.

Con estas palabras se dirige Fermín a Zambombo, el protagonista de *Amor se escribe sin hache*, cuando este le comenta que ha decidido repentinamente emprender un largo viaje. Si nos hemos acercado a la novela de Jardiel Poncela no es solo porque comparte con la historia de Xelfa el motivo del viaje asociado a un fracaso amoroso, sino, sobre todo, por su expreso propósito de “reírse de las novelas de amor al uso”⁶⁵⁰, un género que, de alguna manera, está gravitando sobre “Xelfa, carne de cera” con mucha más fuerza que sobre el resto de la colección “Nova novorum”. Por otra parte, la novela de Poncela comparte con el relato de Espina una fuerte intención paródica: ambos buscan destruir las convenciones de esta novela, según Poncela, “tan en boga”, mediante el franco humorismo el uno, a través de una burla mucho más amarga el otro.

La intención paródica recorre el relato de principio a fin, sobre todo a partir del momento en que Xelfa decide enamorarse de su prima casi por aburrimiento; pero hay momentos en los que esta se vuelve muy expresa y cobra una fuerza cómica más cercana a los modelos humorísticos que a las novelas de la colección. Este divertido diálogo corresponde al momento en que el protagonista sugiere a su prima que, cuando venga a visitarla, debe recibirle como esté:

-[...]Aunque sea en pijama y fumando cigarrillos orientales. ¿Eso también lo haces?

-¡Ah! Sí.

-Lo aprendiste en tus largas residencias en Bagdad, Fez, El Cairo, Estambul, Delhi...?

-¡Oh sí! En esos sitios y en el cine.

-¡Alma cosmopolita! (pág. 166).

Cuando Jardiel Poncela redacta la desternillante lista de las cosas que aprendió leyendo las novelas llamadas de amor, recoge esta en el puesto quinto:

⁶⁴⁹ Enrique Jardiel Poncela, *Amor se escribe sin hache*, Edición de Roberto Pérez, Madrid, Cátedra, 1999, pág. 133). La novela fue publicada por primera vez en 1928 por Biblioteca Nueva.

⁶⁵⁰ *Ibid.*,pág. 98.

5ª Que a las mujeres fatales se las encuentra a bordo de los trasatlánticos y de los expresos, o en Londres o en Berlín o en Suiza o en la Costa Azul⁶⁵¹.

Poco importa cuáles sean los lugares si están lejos de España y se asocian a una élite social. Lugares que, como se habrá advertido, coinciden a la perfección con la lujosa escenografía cosmopolita de *Víspera del gozo*, aunque el valor que adquieren en uno y otro caso es distinto. En la novela de Salinas, estos ambientes se aceptan con total naturalidad, pues el distanciamiento respecto a la novela amorosa coetánea está más que garantizada por otros elementos, como la estructura que hurta el desenlace o la profunda reflexión filosófica que encierra. En Espina, sin embargo, el componente cosmopolita no solo queda excluido, sino que, por primera vez dentro de la colección, es puesto en el punto de mira de la ironía, pues resulta evidente que Andrea no fuma cigarrillos orientales –consumidos en cantidad por la *femme fatale* de Jardiel Poncela– ni ha disfrutado de una juventud disipada y viajera por esos lugares. Estas poses son para ambos, al igual que para el autor y para los lectores, un lenguaje aprendido en la mitología literaria y cinematográfica.

Es así como la sucesión de novelas que conforman *Nova novorum* en particular y la nueva novela en general van ajustando el modelo primitivo. Un elemento del primer modelo, Salinas, es prácticamente ignorado por Jarnés y, por último, es ridiculizado por Espina, lo que definitivamente le excluye de la imaginaria que está forjando la nueva novela. Pero, al margen de ciertas poses, la verdadera carga paródica viene en el argumento. La historia de amor de Xelfa recorre los lugares comunes de la literatura sentimental del momento, que en gran medida son los mismos del folletín decimonónico adaptados a los tiempos. Un enamoramiento más o menos repentino, una boda, un adulterio y una huida al extranjero son cuatro puntos de apoyo sobre los que se podía sostener muy bien una novela blanca de la época. Incluso el detalle del hijo malogrado tiene precedentes como palanca dramática de esta literatura ⁶⁵².

De forma análoga a lo que hizo Jarnés en *Paula y Paulita*, las potencialidades de este esquema argumental se desaprovecha deliberadamente; pero sirve en cambio como

⁶⁵¹ *Ibid.*,pág. 96.

vehículo para otros elementos a los que ya nos hemos referido: uno de carácter filosófico, centrado en la posibilidad de eludir el dolor mediante la renuncia a la “sangre humana”, y otro de carácter literario, consistente en el ensayo y destrucción de diferentes códigos estéticos. De esta forma, no resulta imposible pensar que Ortega encontrara cumplido en el relato uno de los objetivos de su poética: el argumento deja de ser un elemento central de la novela; pero no desaparece, sino que cambia de función y se convierte en un elemento más, en sintonía con las otras piezas que están construyendo el código y el mensaje de la novela, y que, como veremos, parece orientado a la repulsa de ciertas convenciones burguesas, tanto artísticas como vitales.

La historia de amor a la que nos hemos referido hasta ahora constituye la parte más importante del relato de Xelfa, tanto cuantitativamente —el episodio que narra sus andanzas en África apenas ocupa seis páginas— como en cuanto al tema. Tanto las reflexiones del prólogo como las del epílogo aluden al relato de sus amores, sin hacer referencia alguna a su paso por el Ejército. El primer capítulo, “Xelfa volvió de la guerra”, se presenta ya desde el título como un simple preludio de la narración sentimental.

Aunque aparezca en un segundo plano, no se puede negar, sin embargo, que la presencia de la guerra constituye una radical ampliación temática frente al resto de las obras que constituyen la colección. Resulta casi imposible imaginarse a los protagonistas de *Víspera del gozo*, de *El Profesor inútil* o de *Paula y Paulita*⁶⁵³ sudando bajo el uniforme, ni tomando parte en batallas que no requieran campos de plumas. La aparición de un personaje que ha sufrido en carne propia las consecuencias del conflicto armado, por más que estas queden veladas por una ironía rayana en el humor, no es compatible con la vida despreocupada de las obras precedentes. La fiesta no puede continuar como si tal cosa tras la irrupción en la sala de este veterano, cuya historia no se desarrolla en un hotel europeo, sino en las ensangrentadas arenas de Tifaurín o Tetuán.

⁶⁵² Jardiel Poncela introduce este elemento, también con carácter paródico, en *La Tournée de Dios*, obra que en su primera parte desarrolla en clave de humor el esquema de una novela sentimental.

⁶⁵³ En las mencionadas obras de Jarnés sí aparece algún reflejo de la campaña de África en forma de noticia de periódico o de un comentario aislado. La anécdota castrense no irrumpirá con fuerza en la novela del escritor aragonés hasta *Lo rojo y lo azul* (1932).

Desde el punto de vista formal, la guerra constituye una invitación a narrar. Se trata de una situación demasiado tensa como para que se le aplique un modelo literario basado en la morosa contemplación. La novela bélica del momento, tanto en España como en el extranjero⁶⁵⁴, suele asentarse sobre la base del realismo tradicional, pues es el contenido el elemento que acapara el interés de autor y lectores, dejando poco sitio para innovaciones formales. Espina alude muy claramente a esta literatura e incluso menciona de forma expresa a *Aita Tettauén*, el episodio nacional de Galdós en el que se narra la campaña rifeña comandada por O'Donnell y Prim, que termina con la ocupación de la plaza fuerte de Tetuán el 6 de febrero de 1860. La referencia resulta casi obligada tanto en lo histórico como en lo literario: para un soldado que –como Espina⁶⁵⁵– participara en la guerra de África, se trataba del recuerdo de la última contienda, que sus abuelos resolvieron victoriosamente en pocos meses, y sin episodios desastrosos como el del barranco del Lobo (1909) o Annual (1921). Para un escritor que –como Espina– empieza su carrera literaria a principios de la tercera década del siglo, *Aita Tettauén* era toda una referencia, publicada solo quince años antes y cuyo autor, fallecido en 1920, había dado con su muerte el pistoletazo de salida para una renovación literaria de resultado todavía incierto. Todo esto pone a Espina ante el desafío de introducir en el ámbito de la nueva novela un tema tan insólito como la guerra africana, guardando a su vez la suficiente distancia frente al realismo personificado una vez más en Galdós. Para ello se emplearán tres recursos: la condensación, la inversión temporal y la ensoñación.

El primero de ellos se aplica para dar una visión general del paso del soldado Xelfa por la campaña, que se narra, sin omitir ninguna de sus etapas, en un solo párrafo:

De Tifaurín los trasladaron a Tetuán quince días. Después, al campo. Operaciones. Las marchas. Las acciones de guerra. Los reposos breves. Las marchas. Los combates grandes. Los heridos. Los muertos. Las marchas. Los enfermos. Un permiso – ocho días-. El descanso. Las marchas, y ¡muerto! (baja definitiva). ¡No! Una falsa alarma: un “chinazo” en la rodilla. Evacuado a Tetuán. Dinero. Algo de Cabaret. Las

⁶⁵⁴ *Sin novedad en el frente*, traducida por Jarnés, es el título francés más vendido.

⁶⁵⁵ Antonio Espina regresa a Madrid procedente de África en 1917, lo que ubica su servicio militar en un periodo tranquilo y poco relevante. El regreso de Xelfa se fecha, sin embargo, sesenta y tres años después de la batalla de Los Castillejos (pág. 152), es decir, en 1922, poco después del mencionado desastre de Annual. Ello no encaja con el escenario totalmente pacificado que se describe en el libro, lo que apunta a un error del autor en la cronología.

marchas. “En columna volante”. Las marchas. Las marchas por los prolongados itinerarios de la estrategia. Por fin, Tetuán. Cuartel. La paz. La repatriación” (pág. 151-152).

El material esbozado en estas pocas líneas podría constituir perfectamente el armazón de una novela de guerra pródiga en aventuras. El relato, además de escueto, es absolutamente aséptico, y no permite por sí mismo afirmar una postura heroica ni crítica. Por si fuera poco, la persona gramatical indica que el párrafo es patrimonio del narrador omnisciente, con lo que desaprovecha el filón de la perspectiva autobiográfica en un relato en el que sería tan valioso contar con el relato de un testigo. Como sucedía en *Paula y Paulita*, el autor esboza el relato que podría escribir y al que abiertamente renuncia. Sin embargo, este relato está presente. No se ha omitido, ni se ha eliminado alguna de sus partes para evitar que fuera excesivamente largo: sencillamente, se ha proyectado “a cámara rápida”.

Esta manipulación libre del tiempo es explicada por el propio Espina en su obra teórica como una aportación del cine que, según él, ha introducido en la novela moderna dos operaciones insólitas: el “ralentí” y el “aceleré”:

Si un novelista emplea diez páginas en describir con toda minucia un pequeño objeto, verbigracia, el rostro de una mujer, y las diez páginas siguientes las emplea en describir veinte figuras y diez sucesos, no cabe duda de que estas diez segundas páginas resultarán más veloces que las primeras [...].

Yo no digo que estos procedimientos y otros muchos que de ellos derivan no hayan sido puestos en práctica por la novela sempiterna. Pero sí afirmo que nunca se manejaron con la diversidad, inventiva y fina conciencia estética con que se ensayan ahora. Gracias a la cinegrafía.

La novela pretérita, en general obedece a otro sistema.

En ella domina el tiempo lento y multiforme. Fotografía fija, hecha con invariable diafragma⁶⁵⁶.

⁶⁵⁶ “La cinegrafía en la novela moderna”, *El Sol*, 8 de junio de 1928, recogido por Gloria Rey en *Ensayos e literatura, op. cit.* pág. 102-103. La misma idea con inferior desarrollo aparece ya en “Reflexiones sobre cinematografía”, *Revista de Occidente*, enero de 1927. La verdad es que estos procedimientos de manipulación temporal no tendrán excesiva incidencia en las novelas de Espina. La influencia del cine va más por el camino de la reflexión acerca de una realidad alternativa y, sobre todo, de la creación de una nueva iconografía, con protagonistas cuyo aspecto recuerda al de estrellas como Archibald Barrymore (Xelfa en *Pájaro Pinto*) o Gloria Swanson (Silvia en *Luna de copas*).

También el segundo procedimiento al que nos referíamos tiene que ver con el cine aunque, en este caso, la referencia al séptimo arte es directa. Se trata de la secuencia titulada “El viaje. Una cinta histórica proyectada al revés”, en la que el convoy que conduce al batallón de cazadores de Viriato número 97 de Tetuán a Ceuta recorre la misma ruta que siguió la expedición de O'Donnell en 1859, solo que a la inversa. “Así enrollada, debería haber ocurrido que las víctimas de los combates volviesen a la vida” (pág. 152).

El relato de aquellos sucesos históricos corre a cargo de un soldado, maestro en la vida civil, al que el narrador omnisciente trata con antipatía, acaso por hacer una descripción bastante idealizada de la pasada contienda, impropia de alguien que ha sufrido las penalidades de la presente. Siguiendo la marcha inversa del tren, su relato empieza con el despliegue de O'Donnell en la vega de Tetuán, justo antes de la ocupación de la plaza, y tras un intermedio en el que Xelfa contempla el monte Negrón – aunque sin aludir expresamente a las dificultades que ocasionó a la expedición de 1859– finaliza el relato con la batalla de Los Castillejos, uno de los primeros combates. Se da la circunstancia, por tanto, de que los hechos del siglo anterior se narran con mucho más detalle que los sucesos coetáneos, y que además este relato está teñido por una retórica heroica⁶⁵⁷. Una retórica que queda en gran medida desvirtuada por el absurdo de haber sido expuesta en orden inverso.

El relato de la campaña de 1859 se halla enmarcado por la referencia explícita por parte del soldado-maestro al episodio nacional de Galdós *Aita Tettauen*, que se añade a la que el propio narrador realiza un poco más arriba. Todo induce a pensar que el episodio nacional es un intertexto activo en la obra; pero una lectura más detallada nos lleva a desechar esa primera impresión. Centrémonos en el momento más épico de la batalla de Los Castillejos: Prim ha permitido a sus hombres desprenderse de sus mochilas para

⁶⁵⁷ El contrapunto lo pone, paradójicamente, un sargento del batallón que, tras escuchar en silencio el relato épico de la batalla de Los Castillejos, apostilla irónicamente: “-Ya, ya. Y hubo 400 bajas, con bastantes muertos. Al general Prim le dieron su tercer entorchado”. La mención casi simultánea de las bajas y del benéfico obtenido por el comandante de las tropas –que, al parecer, se expuso enormemente– tiene un tinte crítico innegable.

facilitar el asalto; pero aún así, los Voluntarios Catalanes⁶⁵⁸ retroceden hasta el lugar donde las habían abandonado. Es entonces cuando Prim enarbola la bandera y grita:

“¡Soldados! Vosotros podéis abandonar esas mochilas, que son vuestras, pero no podéis abandonar esa bandera, que es de la patria. Yo voy a meterme con ella en las filas enemigas. ¿Permitiréis que el estandarte de España caiga en manos de los moros? ¿Dejaréis morir solo a vuestro general? ¡Soldados!...¡Viva la Reina!” (pág. 157).

Gloria Rey anota en su edición que estas son las palabras exactas que Pedro Antonio de Alarcón atribuye a Prim en *Diario de un testigo de la guerra de África*, obra que el soldado-narrador no menciona en ningún momento, en contra de lo que sucede con el episodio nacional de Galdós, un relato mucho menos épico en el que salta a primer plano el sufrimiento de los combatientes llevados a una situación límite. Las palabras del conde de Reus aparecen desvanecidas en el estruendo, y se dice simplemente que “Prim empuñó el mástil de la bandera; al viento dio la tela y con la tela unas palabras roncadas, ásperas, como si las soltara con un desgarrón de su laringe”⁶⁵⁹.

En otras palabras: el narrador del regimiento menciona explícitamente un episodio nacional de Galdós, aparecido solo quince años antes; pero cita textualmente un párrafo de una obra escrita sesenta años atrás y que seguramente era menos accesible. El relato de Pedro Antonio de Alarcón constituye un intertexto mucho más interesante, precisamente por tratarse de una exaltación épica y romántica del heroísmo militar, justo el tipo de discurso que Espina quiere desautorizar ahora, como hace también con otros códigos literarios en esta novela. El episodio nacional de Galdós tiene, por el contrario, una orientación pacifista⁶⁶⁰, mucho más cercana a la perspectiva de Espina, con lo que se pierde la posibilidad de establecer un contraste ideológico.

⁶⁵⁸ Tanto Galdós como Pedro Antonio de Alarcón coinciden en que los protagonistas de la hazaña son los soldados del regimiento “Córdoba”, y no los Voluntarios Catalanes. Según el *Diario de un testigo de la guerra de África*, este último regimiento no se incorpora a la campaña hasta el 3 de febrero, solo tres días antes de la toma de Tetuán y más de un mes transcurrido desde la batalla de Los Castillejos. Una vez más, Espina se equivoca en los detalles.

⁶⁵⁹ Madrid, Editorial Hernando, 1995, pág. 88.

⁶⁶⁰ El protagonista, Santiuste, llega a desertar del ejército para convertirse en un predicador de la paz. La mitad del libro narra los sucesos de la campaña a través de los ojos de un protagonista rifeño, lo que implica una clara voluntad de conciliación.

¿Por qué entonces la insistente alusión al episodio nacional? Los primeros fragmentos del relato de Xelfa aparecen en 1922, lo que hace muy posible que se escribieran en torno a la muerte del escritor canario, acontecimiento que, como ya comentamos en su momento, reavivó la polémica entre los defensores de la estética realista tradicional y los partidarios de una renovación literaria que no acaba de tomar cuerpo. Difícil, por tanto desaprovechar la oportunidad de poner a Galdós como contraste, no ideológico pero sí formal, de un relato sobre la guerra de África que, como estamos viendo, es una negación de las convenciones tanto de la novela bélica como de la novela histórica.

El imaginario realista, presente en la obra ya por el aludido Galdós, ya por el parafraseado Alarcón, recibe una nueva herida, esta vez más profunda, con el empleo de la última técnica de las tres que enumerábamos: la ensoñación. Cada una de las partes que componen el relato invertido del soldado-maestro tiene por colofón una escena irreal forjada en la imaginación del protagonista. Tales escenas absurdas quedan reducidas al ámbito de su mente, pues no se verbalizan. Es el narrador omnisciente quien, desde su privilegiada posición, nos muestra estos pensamientos, y acude para ello una vez más a la convención tipográfica de la cursiva.

El texto de la primera fantasía de Xelfa es el que sigue:

O'Donnell, Prim y Ros de Olano

Tres hombres en un grupo estrecho, rodeando un hoyo. Prim miraba al hoyo Se le había caído el reloj, y la mirada del general le perseguía hasta las antípodas. Ros, vuelto de espaldas, extendía su bella mano de poeta sobre la pechera impecable del frac. Y O'Donnell, altísimo, no hacía más que decir a Prim:

-No se rasque tanto la barba negra. No se rasque tanto.

Creciendo, O'Donnell, hasta casi mancharse con las primeras tintas del cielo, daba vueltas, desenvolviendo del cuerpo, en la gran faja que le arrollaba – vertiginosamente- multitud de colores y periódicos: El Guirigay, La Iberia, Fray Gerundio.

La vega de Tetuán, entrando primero en el embudo del hoyo que iba abriéndose desmesuradamente, caía despacio, como no queriendo volcarse. Entonces, Prim se convirtió en Narváez y tiró de una punta del mantel, cayendo las copas, los fruteros, llenos de tetuaníes y de moros boabdiles, detrás del reloj. En la calle de Alcalá, frente a las Calatravas, la reina Isabel II paró su coche y le dijo a O'Donnell:

-Dile a Juanito Prim que tenga cuidado con los automóviles, que hoy por poco le atropella uno en la calle del Turco.

Dijo la reina. Y sonrió, pálida y temblorosa, mientras sonaba la marcha real (pág. 153).

En una primera instancia, no podemos evitar la tentación de buscar un referente textual en la obra de Valle-Inclán. *La corte de los milagros* se centra en el mismo periodo histórico y comparte con la obra de Espina el propósito de presentar una alternativa a visiones heroicas o idealizadas de la historia y, en lo literario, a la estética realista. A estas coincidencias se suma la alusión directa al episodio de Los Castillejos, que al parecer debió de ser de los más recordados de la contienda:

El general Prim caracoleaba su caballo de naipes en todos los baratillos de estampas de litógrafos: Teatral Santiago Matamoros, atropella infieles tremolando la jaleada enseña de los Castillejos:
-¡Soldados, viva la Reina!⁶⁶¹

Sin embargo, Valle-Inclán y Espina parecen seguir diferentes esquemas de deformación. El autor de *La corte de los milagros* ensaya el lenguaje más irónico y grotesco para referirse a la realidad histórica; pero su discurso mantiene con el mundo real un vínculo que en el relato de Espina se ha roto. El caballo del que habla Valle-Inclán existe en la litografía, por más que él haya buscado la comparación denigrante con el caballo del naipé; sin embargo, la ensoñación de Espina toma un camino simbólico cuyas raíces deben buscarse en el surrealismo, por más que sea este un movimiento de muy escaso cultivo en prosa.

Por lo demás, y dejando a un lado las posibles imbricaciones textuales de la forma, la visión de Xelfa puede interpretarse en gran medida sin necesidad de recurrir a un bíblico José. La figura agigantada de O'Donnell parece corresponder con el cenit de su estrella política, al frente del gobierno moderado de la Unión Liberal. El pozo es la guerra, a la que Prim⁶⁶² se asoma buscando un reloj que puede asociarse al poder o al prestigio militar. La aparición de Narváez, que pone fin a esa merienda africana, puede simbolizar el fin del gobierno del general Leopoldo O'Donnell, y la aparición de la reina

⁶⁶¹ Ramón María del Valle-Inclán, *La corte de los milagros*, Madrid, Biblioteca Júcar, 1976, pág. 19.

⁶⁶² En *Aita Tettauén* se narra cómo Prim, que en un momento inicial se ve excluido de la campaña, exige a O'Donnell que le permita participar en ella, forzando incluso la creación de una división auxiliar.

no es sino una profecía del asesinato de Juan Prim en 1870. El sueño está en la línea de frivolidad de la vida política isabelina que también encontramos en *La corte de los milagros*, y que también preside este episodio.

Los tres subterfugios técnicos que hemos descrito -condensación, inversión temporal y ensoñación- sirven para presentar una carga argumental cuyo peso no excede el que hemos encontrado en otras partes del relato de Xelfa y, en general, el conjunto de las novelas de la colección. Los sucesos que hacen progresar la acción de “Xelfa, carne de cera”, se mantienen dentro de los estereotipos forjados en los géneros de los que se alimenta -fundamentalmente la novela histórica o bélica y la novela amorosa-, y a los que, al mismo tiempo, desactiva y ridiculiza. Es este juego de códigos literarios el verdadero objetivo del tímido entramado argumental sobre el que se construye la novela.

3.3.2.5 Espacio real y espacio fantástico

En lo que se refiere al espacio, “Xelfa, carne de cera” se abre con la diferenciación entre un espacio simbólico y un espacio real. El primero se corresponderá, en principio, con el escenario del prólogo y el epílogo, que aparece, como ya dijimos, presidido “por las piedras de Eubea y la Basílica de Roma” (pág. 145), lo que acentúa la indefinición geográfica del espacio. Este a su vez es calificado en el prólogo como “uno de esos jardines shakespearianos de luna romántica y un carácter” (pág. 145), denominación que coincide con la ya mencionada incorporación de las convenciones propias del género dramático en este fragmento.

La lectura del prólogo deja bastante patente, por lo tanto, que existe un espacio real, en el que transcurre la novela propiamente dicha, y un espacio cuya naturaleza irreal viene dada fundamentalmente por la presencia de elementos geográficos de carácter simbólico y por la teatralización de la forma novelesca, aunque esta está de algún modo presente en otros momentos del relato. Pero las certezas acerca de lo real quedan puestas en entredicho al llegar al epílogo, que se desarrolla en principio en el mismo sitio, “delante de las piedras de Eubea y de la Basílica de Roma” (pág. 185). Ello no impide, sin embargo, que el lugar se encuentre además en Buenos Aires, lo cual pese al absurdo que conlleva, contribuye a eliminar la sensación de irrealidad al introducir un dato

geográfico concreto, que se ve reforzado además por informaciones aún más detalladas, como el alojamiento de Xelfa en el hotel Palermo, o su llegada en el vapor “Infanta Isabel de Borbón”.

La irrupción de estos datos podría conciliarse con la naturaleza simbólica e irreal de este espacio si lo interpretamos como un lugar ageográfico que puede materializarse en cualquier lugar y tiempo o, mejor aún, que la escena del prólogo también se desarrolla en Buenos Aires, lo que encaja por otra parte con su carácter retrospectivo. De esta forma, el prólogo debería leerse como un fragmento desgajado del epílogo que se presenta por adelantado.

Pero la confusión aumenta cuando la voz narrativa se refiere a lo que hasta ahora hemos aceptado sin dudas como el espacio real con el mismo apelativo que se aplicaba al espacio del prólogo: “Y le parece mejor que nunca el haber huido del jardín shakespeariano en que vivió cerca de dos años” (pág. 185). El proceso de confusión de ambos ámbitos es paralelo a la paulatina inhibición de Xelfa, que se va sintiendo cada vez menos un ser de este mundo, con el que rompe todos los vínculos sentimentales. La novela entera puede leerse, a la luz de un estudio de los espacios, como una progresiva renuncia de Xelfa a la vivencia afectiva de este mundo, que le produce únicamente dolor. Así se lo hace ver el personaje con el que comparte este mundo alternativo, el Poeta de Cabaret: “¿No adviertes cómo vas fundiendo y confusionando tu vida en la frágil pantalla de la cinegrafía? Desvitalizándote... Perdiéndote como un fantasma (pág. 185).

La llegada a este espacio extratópico no sería, por tanto, otra cosa que la culminación de este proceso, el definitivo salto al vacío, que Xelfa identifica con el acto de tirarse por la ventana: “La ventana en que la cámara oscura se abre al otro mundo verdadero. La ventana del gran lienzo en blanco” (pág. 186). Esta renuncia a lo que convencionalmente consideramos el mundo real viene aparejada a la puesta en duda de dicha condición de real. El tema central de la novela se encuentra, por tanto, reforzado por una confusión de lo real en la que se reconoce una duda de estirpe barroca.

3.3.2.3.1 Espacio real y fantasía

Con *Pájaro Pinto* se consolida la corriente que, dentro de *Nova novorum*, apuesta por lugares existentes y localizables, frente a *Víspera del gozo*, que se queda sola también en este aspecto. También se ve reforzada la tendencia que prefiere lugares menos exclusivos, es decir, está más en la líneas de *El profesor inútil* que de *Paula y Paulita*, aunque sin las concesiones a la descripción de lugares muy conocidos e incluso transitados por los lectores que encontramos en la primera novela de Jarnés. La tendencia a un ambiente más cotidiano puede interpretarse como una disminución del temor a caer en la órbita de la novela realista y de sus minuciosas descripciones de ambientes, peligro que estos autores logran conjurar sin necesidad de renunciar a los espacios reales.

Para eludir la descripción, Espina acude a veces a la técnica de la concentración temporal que analizábamos en el apartado anterior. Así lo vemos cuando se nos presenta el viaje de regreso a Madrid del protagonista:

Gibraltar, un día. Algeciras, Ronda –tres días de Andalucía lloviendo- y después de llover “humedad y transparencia de perla” –el mejor ambiente de Andalucía. Córdoba. Otro día. Madrid (pág. 158).

Si la proyección acelerada de las acciones bélicas evitan al autor la narración detallada de los acontecimientos, en el caso de este viaje de retorno es la descripción de estas ciudades lo que, deliberadamente, deja de hacerse. Espina no tenía por qué referirse a las etapas de su viaje; podría haber reanudado el relato en Madrid sin más. Pero la referencia a esas bellas ciudades andaluzas, cuya descripción se evita, pone de manifiesto una vez más la renuncia a la literatura mimética realista. Por si fuera poco, la lluvia destruye la tópica imagen soleada y luminosa de Andalucía.

Esta aceleración del relato es una técnica idónea para desactivar las convenciones del realismo, pero es a su vez muy destructiva para el relato en sí. En otras palabras: querer eliminar los rasgos realistas eliminando el relato es como querer curar la hidrofobia matando al perro. Esta opción deja patente el olímpico desprecio hacia los

apoyos clásicos de la novela, pero no ofrece una base sólida sobre la que construir un nuevo arte. Afortunadamente, Espina maneja otras técnicas de descripción. En el siguiente fragmento, nos presenta una visión de Tetuán libre de los ecos realistas:

De Tetuán, restándole a la ciudad lo que posee de filtración andaluza, lo que vio Galdós en *Aita Tettauén*⁶⁶³, lo que siguen viendo los corresponsales en los diarios, se salva notable impresión. Tiene ya cierta alma de desierto. El oriente comienza a explicarse: amplíanse las curvas. Esta sensibilización de curvas arquitectónicas, humanas, espaciales, sentimentales, que terminan en la gran curva misteriosa y cerrada de la circunferencia religiosa, ya son oriente. Curva ceremoniosa, lenta. El arco de la mazmorra y la curva gumía. La palmera del árabe patio curvándose. La onda del salmo coránico. La noche, el silencio, la nariz del hebreo y algunas de las espirales del dolor, que arrancan del corazón de Mahoma y se elevan hasta la afilada Media Luna, como voluta de sahumero... (pág. 149).

La descripción objetiva de la ciudad no se ha abordado, y queda sustituida por una serie de elementos inconexos, vinculados tan solo por el elemento geométrico de la curva. No se trata de una geometrización cubista como las que encontrábamos en *El profesor inútil*, sino más bien una recopilación de elementos que tienen en común la curva, ya sea de forma objetiva o dentro de la percepción del narrador. El resultado es una visión de la ciudad no fantástica –no se ha acudido al recurso de la ensoñación–, pero tampoco realista, y en la que una sucesión de visones muy plásticas desfilan ante el lector a gran velocidad.

Además del estimulante efecto visual que se logra, la descripción está en la línea abierta por Jarnés y Ortega, en tanto en cuanto se busca una realidad que subyace a lo externo. “Tiene ya cierta alma de desierto. El oriente empieza a explicarse...” son frases en las que el filósofo pudo muy bien encontrar una búsqueda del ser latente análoga a la que él mismo formula en *Meditaciones*, por más que no se den las coincidencias casi literales que se daban con *Paula* y *Paulita*.

⁶⁶³ Nuevamente vuelve Espina a tomar el nombre de Galdós en vano. En el episodio nacional no hay –contrariamente a la costumbre del escritor canario– una descripción detallada de la ciudad rifeña, que sí encontramos, sin embargo, en *Diario de un testigo de la guerra de África*. Nos encontramos de nuevo ante un falso intertexto.

Otro espacio que merece la pena valorar es la casa de Andrea, en la que transcurren los dos años del matrimonio de Xelfa⁶⁶⁴, y que pese a la gran importancia que tiene dentro del relato tampoco es objeto de una descripción detallada. Sí se nos transmite una impresión general al decir que flota en ella “cierta atmósfera galante” (pág. 163), impresión que encaja con el dato de la dirección exacta de la residencia: Velázquez, 54, es decir, en el corazón del acomodado barrio de Salamanca. Con esta elección de ambientes se reconcilia Espina, siquiera momentáneamente, con el lujo de *Víspera del gozo* o *Paula y Paulita*; pero la reconciliación dura poco, pues los mismos barrenos estilísticos que han demolido la descripción realista no tardan en echar también abajo los primorosos interiores burgueses.

En primer lugar, la nunca ociosa imaginación de Xelfa se empeña en ver la casa como un cuerpo humano. Las personificaciones de edificios no son tan inusuales en la literatura realista⁶⁶⁵; pero no solemos encontrarlas con este irreverente carácter erótico: “Xelfa atrapó inmediatamente otra imagen, esta llena de sugerencias eróticas. El gabinete era algo glúteo; la alcobita, absolutamente, el monte de Venus” (pág. 163).

La alcobita, claro está, pertenece a Andrea, lo que de algún modo convierte la visión anatómica de la casa en el trasunto de sus intenciones para con su prima: su entrada en la casa se asocia así, de una manera más o menos freudiana, a la penetración de Andrea, en lo que parece una invitación de Espina a que los lectores realicen un pedestre psicoanálisis del protagonista.

Sin embargo, más importante que la visión de la casa en sí misma es la posibilidad que se abre de que existan otras visiones. Así, en un enunciado como “Xelfa atrapó inmediatamente otra imagen”, el narrador omnisciente está dando el definitivo espaldarazo a la interpretación del personaje. No se dice que Xelfa recordó un cuerpo femenino o, como otras veces, que dio rienda suelta a su “absurdo imaginismo”, sino que “atrapó” otra imagen”, es decir, que su percepción trascendió la superficialidad de lo externo y sacó a la luz un aspecto del ser latente de las cosas. Puede responderse que esta

⁶⁶⁴ A esta casa se refiere concretamente el epílogo cuando dice: “Y le pareció mejor que nunca haber huido del jardín shakespeariano en el que vivó cerca de dos años.”

⁶⁶⁵ Recordemos simplemente las dos caras de la iglesia de San Sebastián en *Misericordia* o la torre de la catedral, vista como un dedo, en *La Regenta*.

lectura constituye una superposición del pensamiento de Ortega sobre una novela en cuya composición acaso no influyó en absoluto; pero resulta difícil imaginar a Ortega leyendo *Pájaro Pinto* sin reparar en las líneas paralelas que podían trazarse entre esta novela y sus *Meditaciones*.

Siguen las coincidencias. “Con luz fresca del día,” –continúa Xelfa- “estas dos habitaciones nevaban sus colores, [...]. En cambio, bajo la luz artificial, los colores y los objetos se bañaban en una luz de circo” (pág. 164). Estas palabras podrían haberse escrito –y con casi toda seguridad, fue leído- a la luz del “Intermedio de las siluetas”, recogido en *Primores de lo Vulgar*⁶⁶⁶: “Cada hora trae su luz y cada luz –como un poeta- crea de nuevo las cosas todas a su manera. Gracias a esto, el mundo, que ya es tan rico en formas estáticas, aumenta indefinidamente su contenido”.

Esta sucesión de impresiones –prosigue el filósofo- genera una visión más completa del objeto en cuestión, que nos acerca a su ser latente y verdadero. En el relato de Espina, sin embargo, el cambio de luz está al servicio de una intención paródica y ridiculizadora que, si bien no está presente en el texto de Ortega, es del todo compatible con él. La luz eléctrica desvela, a fin de cuentas, una nueva y más profunda visión del ambiente burgués: su lado circense.

Esta bombilla tan reveladora muestra el lado ridículo de otro elemento muy concreto: el retrato del difunto padre de Andrea, que aparece con grandes bigotes y un uniforme de asimilado a capitán (pág. 171). El mismo recurso lo encontramos en *Tres sombreros de copa* : “D. Sacramento: Sólo los asesinos o los monederos falsos son los que no tienen retratos en las paredes. Usted debió poner el retrato de su abuelo con uniforme de maestrante...”⁶⁶⁷. La obra de Mihura se escribe en 1932, y no se estrena hasta 1952, lo que nos disuade de establecer un comparatismo directo; pero todo indica que, a la hora de retratar interiores burgueses con sorna, el retrato del abuelo con uniforme es un elemento de cierta recurrencia en la literatura y el teatro humorístico, con los que Espina ha demostrado ya tener alguna conexión.

⁶⁶⁶ Lo tomamos de la ya mencionada edición antológica de Inman Fox, Ortega y Gasset, *op. cit.*, pág. 337. Este texto ya lo trajimos a colación a propósito de *Paula y Paulita* (Vid. Capítulo IV).

⁶⁶⁷ Miguel Mihura, *Tres sombreros de copa*, Madrid, Castalia, 1993, pág. 113.

En cualquier caso, la realidad es atacada con una perspectiva deformante que no deja de ser cómica; pero existen ejemplos en el texto en los que el vínculo con esa realidad se va haciendo más y más débil. Es el caso de la ceremonia nupcial entre Xelfa y Andrea, soportada con desagrado por el novio, y descrita como si de un espectáculo musical se tratara; pero a partir de un determinado momento, el personaje ya no está en la iglesia, sino en una selva tropical: “Antojábasele una gran selva azotada por ligero viento esta iglesia, en la que la multitud componía una flor monstruosa y negra. Cada árbol, cada planta, tenía su ligero movimiento de cabeza. Exhalaba un fuerte aroma, y el conjunto forestal, sombrío y pendular, mareaba” (pág. 177).

Nuevamente se elude la descripción realista de un espacio que, en este caso, por facilitársenos el emplazamiento exacto, podría compararse con el referente real; pero de nada serviría organizar un paseo literario a la “aristocrática iglesia bizantina de San Basilio” (pág. 175) como los que a veces recorren los escenarios galdosianos, pues en la descripción de Espina no se recoge ningún dato más allá de lo común en cualquier templo cristiano. El espacio imaginario superpuesto incide, en cambio, en las impresiones como el predominio de los colores oscuros, propios de los trajes de gala, o la sensación de ahogo, perfectamente comprensible dentro de una iglesia abarrotada “bien entrado el mes de junio”.

La última descripción de lugar a la que queremos dedicar un comentario nos devuelve al principio de la novela y al norte de África. Se trata de la plaza fuerte de Tetuán, conocida entre los protagonistas de la contienda sencillamente como “la plaza”:

¡La plaza! Aquí se detuvo en evocación absurda el imaginismo de Xelfa. Todo un poema le detenía en estas dos palabras. Veía la plaza de toros. Una plaza de toros especial, militar, donde en rara mezcla confusionaban elementos militares y taurinos. Alrededor del redondel veía adustos pabellones cuartelarios. Por el toril, en vez de toro, salía la boca de un cañón largo, gordo, negro como un miura. (También había en las gradas algo de bazar hebreo) y sobre la presidencia una sábana blanca. Cuando más tarde contempló el triste espectáculo de las evacuaciones de muertos y heridos, en larga hilera hacia los hospitales de Tetuán, escuchaba en subconsciente e irrespetuosa mezcolanza los gritos de: “¡Eh, a la plaza!” de Madrid, en la calle de Alcalá, los días de toros. No ponía, desde luego, ninguna intención de sarcasmo en tal pesadilla (pág. 150-151).

No cabe duda de que lo que se está construyendo no es un espacio real. Después de leer estas líneas no tenemos ni idea de cómo era la plaza fuerte; pero tampoco estamos ante un espacio simbólico como los que encontramos en el prólogo y en el epílogo, o totalmente oníricos como el hoyo al que se asomaban O'Donnell, Prim y Ros de Olano en otra de sus ensoñaciones. La visión de la plaza guarda un vínculo con la realidad destruida, aunque sea mínimo, y conserva ciertas pinceladas del referente, como los “pabellones cuartelarios” o ese toque de “bazar hebreo”. Una vez más, a cambio de la sacrificada realidad externa, se nos ofrece un aspecto más profundo: Tetuán es el lugar donde el soldado español realiza una sangrienta lidia con un toro que, a menudo, le cornea cruelmente. La realidad está, por tanto, más presente de lo que a primera vista parece.

Por otra parte, sobre el Tetuán simbólico se está proyectando una imagen real, incluso castiza: la calle de Alcalá los días de toros. El horror de la guerra encuentra así un contrapunto festivo que adopta, sin embargo, un explícito carácter de pesadilla. En ningún momento del relato encontramos una queja menos contenida y más clara, como escapada de los intentos por imponer a la guerra un prisma irónico.

El estudio de los ambientes de la novela arroja, por lo tanto tres conclusiones. En primer lugar, que existe una ampliación de la gama espacial en la que se venía desarrollando la serie. “Xelfa, carne de cera” se abre a escenarios más desagradables e inhóspitos, como la guerra, a la vez que desaprovecha las ocasiones que surgen de disfrutar de los ágapes burgueses. En segundo lugar, el estatuto ontológico de lo que convencionalmente llamamos el mundo real es puesto en tela de juicio al confundirse con el espacio simbólico o irreal creado por el narrador en el prólogo y el epílogo, creando una duda a la usanza barroca, en lo que parece un intento de justificar la propia inhibición del personaje, es decir, su renuncia a desarrollar la existencia propia de un ser humano.

La tercera conclusión no tiene que ver con la naturaleza de los ambientes sino con su modo de representación que, por su capacidad de incidir sobre un vértice poco usual del espacio, y por su prurito de arrancar de ellos una realidad que trascienda lo externo, hemos relacionado con Ortega. La consonancia de estos aspectos de la novela con las

Meditaciones permite conectar el relato de Xelfa con el corpus artístico dentro del cual se nos presenta. Ahora bien, los rasgos comunes en la forma no nos pueden distraer de las diferencias: *Pájaro Pinto* está abriendo en el contenido una nueva dirección que, en mayor o menor medida, acaba por aislarse del núcleo principal de la colección, identificado por Jarnés y Salinas.

3.3.2.6 Varios personajes secundarios y un héroe.

El soldadito rubio, el maestro, con su aire de feto en alcohol y la voz pedante que suelen fijar para siempre en la laringe pedagógica las Escuelas Normales, prosiguió:
-Muchachos. ¡He aquí los Castillejos! (pág. 156).

Difícilmente una descripción más breve puede ser más demoledora. Poco puede importar al lector, después de estas frases, cualquier cosa que el maestro soldado diga o haga: la desautorización que ha caído sobre él difícilmente puede ser superada. Ello debe hacernos reflexionar un instante sobre el origen de tan inapelable juicio, que no es otro que el narrador omnisciente, cuya voz tiende a confundirse en algunos casos con la de Xelfa.

Formalmente análoga, aunque más desarrollada en extensión, resulta la caracterización de la tía Gertrudis, la madre de su prima, que se hace descansar sobre el “parecido psicofísico” que guarda con María Estuardo:

La tía Gertrudis se parecía a María Estuardo. En tal parecido se hallaba la clave de su corazón [...]. ¿Qué podían importarla a ella, a la reina, las menudencias diarias, ni por qué razón habría de acercarse a las cosas demasiado e interesarse por ellas, siendo tan realesco y confortable vivir en una nube? (pág. 163).

El parecido con María Estuardo se centra, por tanto, en dos elementos. En primer lugar, el hieratismo, que parece mantenerla al margen de cualquier sentimiento derivado de su viudez. En segundo lugar, toda una serie de implicaturas que se activarían en la

mente de cualquier lector mínimamente informado acerca del personaje, que de algún modo aparece encarnando la moral católica y una postura conservadora⁶⁶⁸.

La celebración de la boda trae consigo otra caracterización relámpago, la del sacerdote oficiante, “un grueso sargento de las milicias de Dios” (pág. 175). Ciertamente, la imagen que se emplea no es tan ofensiva, pues la descalificación recae sobre todo el conjunto de la ceremonia, que es comparada con una función de teatro. Este sargento de las milicias de Dios no tiene tanta importancia en sí mismo, y sí como vértice de un triángulo trazado junto con los otros dos personajes secundarios que mencionamos en este apartado: el Ejército, la Iglesia y la burguesía, tres estamentos sobre los que sin lugar a dudas se dirige la artillería literaria de la novela⁶⁶⁹.

El carácter tajante y lacónico tal vez haya traído a la memoria la disputa entre Ortega y Baroja a propósito de la novela. El filósofo se detenía muy especialmente en el modo de caracterización empleado por el novelista vasco, tan a menudo consistente en un solo rasgo que, además, suele ser un “improperio”⁶⁷⁰. La tendencia es similar, solo que Espina ha sustituido el improperio por una imagen -como por otra parte es más propio de una época que tiene tanta estima por la metáfora- que alcanza un efecto mucho más demoledor.

El procedimiento parece cambiar de función en el caso de Andrea: “bonita, coqueta, confianzuda, medio novia siempre, pero además *ecuyère*”⁶⁷¹. En este caso, la asociación relámpago no es descalificadora ni ofensiva, sino que nos lleva directamente al circo; pero no al circo ridículo en que se convierten los interiores burgueses a la luz de la bombilla, pues son otros rasgos del espectáculo los que ahora se evocan. La Andrea-ecuyère es el rescoldo de ese sentido festival de la vida que alienta gran parte de la literatura de la década; pero el protagonista ya no toma parte en la fiesta ni disfruta de ella, sino que se contenta con contemplarla desde fuera.

⁶⁶⁸ María Estuardo fue soberana de Escocia y defensora del catolicismo frente a los anglicanos, gobernados por Isabel I. Fue decapitada en 1587.

⁶⁶⁹ Es otro punto de desencuentro entre esta novela y el núcleo formado por Jarnés y Salinas. Aunque este último lanza algún que otro dardo al clero en *Paula y Paulita*, está claro que las novelas que ambos publican dentro de la colección están instaladas dentro de un universo confortablemente burgués.

⁶⁷⁰ Vid. “Teoría del Improperio” en *Anatomía de un alma dispersa* (Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, op. cit., pág. 152) y el Capítulo II de esta tesis.

Por lo demás, el personaje de Andrea no tiene mucha más entidad que el resto de la galería de personajes secundarios que forman el elenco de la obra, a pesar del detallado retrato físico que se ofrece de ella⁶⁷². En algunos aspectos, es muy parecida al protagonista, hasta el punto de aceptar como algo natural la extravagante proposición de enamorarse “hasta cierto punto”. Incluso comparte con él la tendencia a la “extraña subversión de valores que los niños imponen a la realidad en nombre de su fantasía” (pág. 180), afición que, paradójicamente, Xelfa encuentra molesta en su compañera.

Contrariamente a lo que ocurre con la mayoría de los personajes de la obra, a Andrea solo la vemos a través de los ojos de Xelfa. Ello la hace mucho más interesante como marcador de la visión de la mujer en la obra que como personaje en sí mismo. Esta visión tiene muy poco que ver con la que hemos encontrado en el conjunto de las obras de Jarnés y Salinas. Para empezar, se accede a ella con total facilidad, sin los dilatados prolegómenos de *Víspera del gozo*, sin la agotadora persecución de Ruth en *El profesor inútil* y sin la profunda contemplación erótica de *Paula y Paulita*. Su percepción, conocimiento o esencia ni se plantea como problema: el camino hacia su posesión psíquica es tan llano como el que conduce a su cuerpo.

Peor es el concepto que se tiene de la fémina en lo referente a su lealtad. Una de las preguntas del peculiar cuestionario a que Xelfa aplica a su prometida es “38.- ¿Cuando me engañes, hallarás perfectamente tu comedia, tus pretextos?”. La infidelidad de la mujer se da como algo sobreentendido; es ella y solo ella la culpable del fin de la relación y de la infelicidad del protagonista masculino. En este sentido, *Pájaro Pinto* está mucho más en la línea de la novela humorística de Jardiel Poncela, fuertemente misógina, y en las antípodas de la entregada veneración de la mujer que hay, sobre todo, en *Víspera del gozo*.

Sobre este despliegue de personajes secundarios despunta de forma la figura del protagonista, elevado de forma indiscutida al rango de héroe: “El héroe sabía muy bien a lo que iba a Velázquez, 54. Iba a enamorarse” (pág. 162). La dictadura que ejerce la voz

⁶⁷¹ Se trata de una artista ecuestre de un espectáculo de circo, como anota oportunamente Gloria Rey.

⁶⁷² Al inicio de este retrato –por cierto, morosamente detenido en las piernas de la muchacha– la cataloga Xelfa como “belleza de moda” (pág. 164), lo que resta individualidad al personaje y lo convierte también, hasta cierto punto, en blanco de crítica.

narrativa en términos de caracterización no perdona ni al propio protagonista, catalogado aquí unilateralmente como héroe. Este rasgo le aleja ciertamente de los protagonistas que pueblan las novelas de *Nova novorum*, a los que hemos descubierto más bien como contempladores, y en los que resulta difícil justificar cualquier atisbo de heroísmo, entre otras cosas, porque la ausencia de tensión en que transcurren sus respectivas novelas ofrece muy pocas ocasiones para una inusual exhibición de destreza o valor.

Antes de pasar a valorar el heroísmo de Xelfa, conviene dedicar un espacio a perfilar sus divergencias con el conjunto de los protagonistas de la colección. Parece claro que se trata de un varón ocioso, pues no se hace referencia a profesión alguna, ni a la menor preocupación económica. No parece que “la importante cantidad de dinero” (pág. 158) que liquida en el Banco Hispano-Marroquí al volver de la guerra –suponemos que la acumulación de sus soldadas- sea suficiente como para permitir tanta tranquilidad y, ciertamente, se hace referencia a nuevos ingresos al llegar a Madrid, pues su ataque de soledad le acomete “después de perfectamente instalado, equipado, provisto y adinerado” (pág. 160).

Comodidad y holgura, pero no lujo. Ignoramos si a causa de no ser tan elevada su posición o por no sentirse atraído por esos ambientes –recordemos cómo elude las fiestas y el Casino tanto en Tetuán como en Madrid-. Sí menciona, dentro de su acelerado relato de su paso por la guerra, “[A]lgo de cabaret”, durante sus convalecencia tras ser herido; pero parece más bien tratarse de un ocio lupanario y un tanto sórdido que de un ambiente refinado.

Su fortuna, sin embargo, no debe desmerecer en exceso la de su tía Gertrudis, aunque también el origen de esta riqueza aparece desvelado y, al mismo tiempo, desmitificado: “El marido fue empleado del Real Patrimonio. Le quedaron veinticinco duros de viudedad [...]. Pero, afortunadamente, el esposo atrajo para sí pingües beneficios en el Real Patrimonio” (pág. 163). Al contrario de los personajes de *Víspera del gozo*, que parecían ricos por naturaleza, la familia de Andrea es de origen modesto y ha eludido el fantasma de la miseria mediante el fraude.

Sea como fuere, tía y sobrina pueden permitirse una casa en la calle Velázquez y dos sirvientas, y la señora viuda se considera además obligada a anunciar el enlace de su

hija mediante una nota de prensa que, parafraseada por Xelfa, constituye un nuevo guiño a la literatura de humor: “La hija de María Estuardo, *ecuyère* de circo, que vive en la calle Velázquez, 54, se ha casado ayer con *uno*, [...]. Los novios, a los que deseamos una eterna luna de miel, salieron para una finca que poseen los padres de la novia en el Real Patrimonio” (pág. 178).

Esta nota encierra en realidad la expresión paródica de un sentimiento de inferioridad. En verdad, tanto el “lunch”, como la luna de miel, como la vivienda, parecen salir de las arcas de la tía Gertrudis. También los invitados de mayor rango pertenecen a la esfera de la novia, mientras que los que han venido por parte de Xelfa parecen desentonar:

Habrá un “marqués de Rialta”, perfectamente “conseguido”, y otros nombre razonables. Pero habrá entre los testigos un Nicasio Porro, desolador. Uno de esos nombres que hacen el efecto, en las listas nominales del gran mundo, de un pellizco en un brazo femenino terso y blanco (pág. 178).

El protagonista no es un proletario; pero tampoco pertenece al “gran mundo”. Su ausencia del trabajo puede explicarse por su rápida transición del frente a un matrimonio a todas luces ventajoso. Su propia estancia en la guerra africana es incompatible con una posición social privilegiada que le habría librado, si no del reclutamiento forzoso, sí de estar expuesto a los máximos rigores.

¿Qué es lo que convierte entonces a Xelfa en un héroe? Su paso por la guerra parece haber sido el de un soldado anónimo como tantos otros. Tampoco su actuación como galán amoroso, que huye en vez de enfrentarse con el amante de su mujer, parece tener nada de heroico. Por no mencionar que el narrador omnisciente ya le ha nombrado héroe cuando todavía se está dirigiendo a la calle Velázquez.

Está claro que Xelfa no encaja en la definición intuitiva o tradicional del héroe; pero sí parece encajar con el perfil que atribuye Ortega a estos seres especiales. Así, para el filósofo, “existen hombres decididos a no contentarse con la realidad. Aspiran los tales a que las cosas lleven un curso distinto: se niegan a repetir los gestos que la costumbre, la tradición, y, en resumen, los instintos biológicos les fuerzan a hacer. Estos hombres llamamos héroes. Porque ser héroe consiste en ser uno, uno mismo [...] Cada movimiento

que hace ha necesitado primero vencer a la costumbre e inventar una nueva manera de gesto. Una vida así es un perenne dolor, un constante desgarrarse de aquella parte de sí mismo retenida al hábito, prisionera de la materia”⁶⁷³.

La coincidencia con lo que hemos visto en la novela no necesita grandes explicaciones. No olvidemos que esta es la historia de Juan Martín Bofarull, que se ha bautizado a sí mismo como Xelfa. De hecho, todos los personajes de la obra le llaman Juan, menos la tía Gertrudis, que le llama Juanito. Esta dualidad da lugar, en ocasiones a una cierta esquizofrenia:

Juan llegó despacio a su casa completamente enamorado. Y se metió en la cama. Pero Xelfa se puso a leer, a fumar y a hacer gestos divertidos con la boca y los ojos, pensando que, en efecto, se había enamorado de su prima. Hasta cierto punto (pág. 169).

Ciertamente, parece que bajo el nombre de Juan encontramos las actitudes y valores aún dependientes de los valores y actitudes convencionales, mientras que la identidad de Xelfa se asocia a la ruptura de las mismas, lo que verifica esa especie de dualidad de la que habla Ortega. Sin embargo, el sufrimiento de Xelfa no parece estar originado por apego alguno a la costumbre, sino por la conciencia profunda de que la felicidad es imposible.

Por otra parte, resulta muy llamativo que tanto el filósofo como el novelista identifiquen la sumisión al mundo de las convenciones con la materia. El prólogo y el epílogo nos muestran cómo Xelfa, a medida que se deshace de los apegos y querencias de este mundo, se va desmaterializando, se convierte en un “fantasma”, en un ser alado e ingrátido apto para disolverse en la pantalla del cinematógrafo, que al final de la novela adquiere el estatuto de mundo real. Tendríamos en Xelfa una criatura híbrida, a caballo entre dos mundos, que vuelve por tanto a coincidir con las reflexiones sobre el heroísmo que desgrana Ortega a propósito de don Quijote, personaje que, si bien está instalado el mundo real, da entrada a otro mundo en la novela a través de su propio deseo de

⁶⁷³ El texto citado fue escrito en 1912 con el título “Agonía de la novela”, al parecer con el propósito de publicarlo en el contexto de la disputa con Baroja; pero no ve la luz hasta 1914, como segunda parte de las *Meditaciones del Quijote*. Tomamos estos datos de Inman Fox, editor del texto en Castalia, *op. cit.* pág. 223.

aventuras: “¿Dónde colocaremos a Don Quijote, del lado de allá o del lado de acá? Sería torcido decidirse por uno u otro continente. Don Quijote es la arista en que ambos mundos se cortan formando un bisel” (pág. 214).

No resulta, por tanto, descabellado, establecer una analogía entre la pantalla del cinematógrafo de *Pájaro Pinto* y el retablo de Maese Pedro en *El Quijote* o, al menos, en la interpretación que hace Ortega de este episodio:

Los bastidores del retablo que anda mostrando Maese Pedro son frontera de dos continentes espirituales. Hacia dentro, el retablo constriñe un orbe fantástico, articulado por el genio de lo imposible: es el ámbito de la aventura, de la imaginación, del mito. Hacia fuera, se hace lugar un aposento en el que agrupan unos cuantos hombres ingenuos, de estos que vemos a todas horas ocupados en el pobre afán de vivir. En medio de ellos está un mentecato, un hidalgo de nuestra vecindad, que una mañana abandonó el pueblo impelido por una pequeña anomalía anatómica de sus centros cerebrales⁶⁷⁴.

El planteamiento de Ortega difiere del de Espina en puntos importantes. En el caso del filósofo, no parece haber dudas acerca de cuál de los dos lados del espejo constituye la realidad; pero quizá no hay que tomar tan en serio la confusión de mundos con que se cierra el relato de Xelfa, quien en el conjunto de la obra parece tener claro que su inhibición es una defensa contra el dolor de esta realidad. De todas formas, parece que existen las suficientes coincidencias como para concluir que Ortega pudo encontrar en el protagonista de este relato la encarnación novelesca de su propio concepto de héroe.

3.3.3 Textos auxiliares. Hacia la novela social

3.3.3.1 Presentación de los textos

Al principio de este capítulo, ya nos referíamos al hecho de que *Pájaro Pinto* era en realidad una colectánea de textos de muy distinto calado. La denominación “textos auxiliares” para los relatos que completan la novela junto a “Xelfa, carne de cera” no nos parece inadecuada, ya que el relato al que nos hemos venido refiriendo hasta ahora ocupa claramente una posición central en la obra, tanto por su extensión como por su complejidad compositiva.

⁶⁷⁴ *Ibid.*,pág. 212.

Ante una estructura tan poco unitaria, urge un ejercicio crítico que ponga de manifiesto hasta qué punto convergen los diferentes textos en una unidad de significado, y en qué medida comparten un mismo código literario. Partamos del hecho de que estos relatos ni siquiera se agrupan en una unidad temática, como sí pasaba en *Víspera del gozo*, donde todos los cuentos tenían como denominador común el motivo de la espera previa al encuentro amoroso.

Debido a la escasa entidad de algunos textos –tan solo uno de ellos supera las tres páginas- nos proponemos abordar un estudio conjunto, que tendrá como principal objetivo la búsqueda de elementos comunes respecto al texto que entendemos como núcleo aglutinador del conjunto. A tal efecto, ofreceremos en primer lugar un brevísimo resumen argumental de todos ellos, a fin de no tener que detenernos en estos pormenores una vez iniciado nuestro estudio.

“Manola”, subtítulo “*Los tipos ejemplares*”, es más bien un cuadro costumbrista donde predomina el estatismo de lo que el autor considera “una postal popular”. En él se contraponen dos escenas, formadas por un hombre, una mujer, un niño, un perro y un gato. En la primera estampa, se trata de un “hombre bonachón y tranquilo”, al que el perro, el gato y el niño se acercan con confianza y cariño, mientras que la “iracunda” mujer se muestra “En jarras. Violenta”. En la segunda estampa, en cambio, encontramos a un “hombre terrible”, del que los animales y el niño se apartan espantados mientras que la mujer, por contra, se abraza a su cuello. “Dulce. Sumisa”. Las dos estampas se cierran con una valoración subjetiva del autor, lo cual es coherente con la calificación de “ejemplares” que se daba a las escenas en el título: “Haremos mal en generalizar. Pero hay aquí, evidentemente, una postal popular” (pág. 189).

“Actor” nos pone ante la vida de un artista teatral cuya existencia está marcada por la miseria y el dolor. Todo termina en un entierro sin pena ni gloria, donde el narrador se permite al fin derramar una lágrima.

“Bi o el edificio en humo” es el más extenso de los cuatro. En un edificio conviven personajes representativos de las diferentes clases sociales: un aristócrata habita el piso principal; en el piso segundo hay una solterona pequeño-burguesa y en el tercero una proletaria, una bordadora que vive con sus ancianos padres. La buhardilla

alberga a un poeta y el bajo un bazar regentado por un judío, Isaac Bi. Pasan veinte años. El vizconde tuvo que pedir prestado al judío, lo que le lleva a la ruina, razón por la cual se refugia ahora en el tercero. La bordadora que lo ocupaba se casa con un prestigioso médico, y ocupa ahora el piso principal. La solterona, “muerta o ida”, ha dejado libre el segundo para el judío quien, a la sazón, ha amasado una fortuna y es además propietario de todo el edificio. No contento con haberse convertido en millonario gracias al comercio y la usura, prende fuego al edificio para cobrar el seguro. Todos los vecinos logran salvarse, a excepción del poeta que, asediado por las llamas, salta desde la buhardilla.

“Naufragio” es la historia de un joven que entra a trabajar en una oficina, dominada por unos jefes tiránicos. A tal fin, adapta su atuendo y su peinado a las normas establecidas; incluso se compra una novela de moda. Una mañana, el protagonista –que padece un trastorno neurótico- está a punto de ser absorbido por el espejo de su armario. Como consecuencia del incidente llega tarde al trabajo, donde sólo es capaz de articular una excusa absurda: ha naufragado.

3.3.2.2 Hacia la novela social

Una de las conclusiones con las que cerrábamos el estudio de “Xelfa, carne de cera” recogía como diferencia sustancial frente al conjunto de los *Nova novorum* la toma de partido en contra de los estamentos que, de algún modo, encarnaban la custodia del orden establecido: la burguesía, la Iglesia y el Ejército. Estos ataques vienen, sin embargo, revestidos de una forma novelesca por entero novedosa, que hace prevalecer las semejanzas con el resto de la colección sobre las diferencias. En “Xelfa, carne de cera” cobra más importancia la imagen del templo abarrotado visto como una selva tropical que el ataque contra la Iglesia, y la crítica a la actuación del Ejército durante la guerra de África queda un tanto diluida entre la imagen geométrica de Tetuán y las ensoñaciones frente a Los Castillejos. En otras palabras: la novedad de la forma distrae la atención de la crítica del contenido. En los relatos que siguen, sin embargo, esa relación se invierte.

Ello no quiere decir que en los textos auxiliares se haya renunciado completamente a la renovación formal. Subsisten, en cambio, rasgos y elementos que nos

permitirán unir las partes en un todo coherente. Pero el cambio en la actitud y la finalidad del narrador introduce, como no puede ser de otra manera, cambios formales. Uno de los más importantes radica en la aparición de una nueva especie de personaje. Hemos pasado claramente de atender la problemática individual de un carácter muy singular –por no decir raro- como Xelfa, a buscar personajes representativos que aparecen definidos abiertamente como tipos⁶⁷⁵. Paralelamente, la reflexión sobre la sociedad ha dejado de ser un trasfondo y ha pasado a primer término.

Junto al giro hacia el personaje tipo, detectamos una actitud más dirigista por parte del narrador, de la que ya encontrábamos claros atisbos en la historia de Xelfa, y que aquí se traduce en una apuesta decidida por la omnisciencia o por narradores testigos que casi son omniscientes, y que en dos de los cuatro relatos sienten la necesidad de cerrar la narración con un amago de conclusión, casi una moraleja. El golpe de timón de Espina trae consigo, además, un cambio temático. Estos relatos son los únicos textos novelescos de la colección de los que desaparece el amor como asunto. Solo “Manola” plantea la relación de pareja en unos términos que, llevando al extremo la concepción negativa de la mujer que ya se observaba en “Xelfa, carne de cera” constituyen prácticamente una defensa de los malos tratos, que aparecen además como único medio de despertar el amor en la mujer.

El interés por convertir en protagonista de la novela a la sociedad en su conjunto es especialmente notorio en “Bi o el edificio en humo”, en el que cada representante de su respectiva clase social aparece marcado con sus respectivos atributos. El aristócrata se asoma al balcón “tarareando un aire de “dancing” y abrochándose los guantes amarillos. Bajo el brazo, el bastoncillo, y sobre los ojos, el sombrero gris. La estampa completa [...]. Este joven se ocupa de los deportes y cultiva la frivolidad”⁶⁷⁶ (pág. 200-201). En el caso de la solterona burguesa que vive con su padre, se dice simplemente: “Hay, desde luego, en este cuarto, el gato con lazo y San Antonio con peana. Burguesa” (pág. 201). A la

⁶⁷⁵ Recordemos con cuánta vehemencia rechazaba Jarnés en su obra teórica al personaje entendido como emblema de su clase.

⁶⁷⁶ La proximidad con el perfil de los protagonistas de *Nova novorum* no necesita ser explicada. El varón ocioso y acomodado ha dejado de ocupar el centro de la novela. No se nos ofrece su perspectiva y, lo que resulta más definitivo, se nos presenta su decadencia. En pocos momentos el modelo está más cerca de romperse.

joven proletaria se la identifica sin más con la protagonista de *María, o la hija de un jornalero*⁶⁷⁷, cuya historia repite al casarse con un afamado médico que la saca de la miseria. Por último, en la buhardilla habita el “clásico y folletinesco eterno –en la gracia miserable de su luz inmoral- poeta de la guardilla. Figurón.” (pág. 204). Poco más se nos dice de ellos; nos basta con saber que son ejemplares clásicos de su especie.

Mención aparte merece el judío que habita en el bazar. Se llama Isaac Bi, y es el único personaje cuyo nombre conocemos, aunque es un nombre tan genuinamente judío que lejos de individualizar al personaje sirve para reforzar el carácter típico. Pero, al contrario de lo que sucede con los otros, sus raíces no están tanto en la realidad española –muy escasa, por desgracia, en millonarios judíos- como en la literatura. El comerciante israelita reproduce los rasgos básicos de la tradición occidental más antisemita: tipo enclenque, barbita en punta (pág. 202), gafas verdes (pág. 202); se le compara con Shylock, de *El mercader de Venecia* y fuma el pipa inglesa, lo que le conecta con la tradición comercial británica. El juicio de la voz narrativa cae sobre él con todo su peso: le considera un “perfidio” (pág. 205), que “nacido rata, arriba a millonario” (pág. 209).

La presencia de este personaje introduce expresamente en la novela un tema inédito en nuestro estudio, el antisemitismo, de gran importancia en la Europa del momento –no tanto en España-, muy especialmente en Alemania, aunque no de forma exclusiva. El narrador, como era de esperar, no se priva de emitir su propio juicio:

Se ha dicho, ignoro con qué fundamento, que el judío acaba absorbiendo el oro, la propiedad y la riqueza dondequiera que estén. Esto no lo dice un estadístico, ni un sociólogo, ni un pensador de diario, de diario de gran circulación, sino el cura Méndez. El cura Méndez y un sujeto que hay en Berlín, y el alcalde Sappeti de Calabria, y hasta el pobre judío que no tiene propiedades ni riquezas y vive cargando fardos en los muelles de un puerto (pág. 205-206).

La reflexión contenida en esta cita parece orientada a desmontar las acusaciones vertidas sobre el pueblo judío por los ideólogos alemanes –no hace falta explicar quién es

⁶⁷⁷ Novela de Wenceslao Ayguals de Izco, escritor de folletines de tendencia socializante. En la obra citada, la virtuosa protagonista llega a ser marquesa a través del matrimonio, tal y como anota Gloria Rey en su edición. Notemos que en el relato de Espina el matrimonio salvador ya no es con un aristócrata, sino con un burgués, lo que constituye un signo de que el autor es muy consciente de los cambios sociales.

ese sujeto que vive en Berlín-; y, sin embargo, el desarrollo del relato parece la confirmación de la peor propaganda nazi. Este trato al personaje judío que es, además, representante de su grupo, resulta de lo más incoherente en un autor que, como recordamos, pasó un mes en la cárcel por escribir contra Hitler, aunque tal vez se pueda explicar desde una óptica marxista, para la que el millonario hebreo encarnaría las maldades del capital. El judío se convertiría así, paradójicamente, en la presa del cura Méndez por motivos religiosos, del Führer alemán por motivos raciales, y del propio Espina por motivos sociales o políticos⁶⁷⁸.

Dejando a un lado el llamativo elemento del judío, lo que se está dibujando en estas pocas líneas es el retrato de una sociedad en cambio constante, en unos términos que encajan con la visión marxista de la Historia. Esta evolución puede resumirse en el hundimiento de la aristocracia improductiva que, incapaz de adaptarse a los tiempos, prefiere languidecer a trabajar, y en un auge de los personajes que podríamos identificar con el proletariado. Por una parte, el judío, que construye su posición a partir de un origen humilde, y por otra, la bordadora. Sin embargo, no parece por esto que Espina esté vaticinando un futuro triunfo del proletariado, ya que Isaac Bi no es un obrero, sino un comerciante, y es además el personaje más negativo del relato. Además, la bordadora no asciende con motivo de una mejora en las condiciones de vida que afecte al conjunto de su clase, sino por un matrimonio ventajoso con un profesional liberal.

En definitiva, la transformación social que pone Espina ante nuestros ojos parece resumirse en que la aristocracia ociosa se ve sustituida por la burguesía comerciante y liberal. En otras palabras: las revoluciones del siglo XIX han desembocado en un cambio

⁶⁷⁸ El antisemitismo no es, por otra parte, una actitud ajena al comunismo soviético, en cuya órbita política se mueve Espina, como presidente de la sección española de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios. La década de los veinte es, además, un periodo muy duro para los judíos rusos, de cuya represión se encargan los Yevseksil, la sección hebrea del Partido Comunista. Los pertenecientes a organizaciones sionistas –considerada una ideología clerical y burguesa– son deportados a Siberia por millares, a la vez que se inicia una campaña contra rabinos, carniceros rituales y otros símbolos de la comunidad judía. A finales de los años veinte, más de la mitad de las sinagogas de la Unión Soviética han sido clausuradas, la educación judía es imposible y el hebreo es la única lengua prohibida en todo el territorio. A principios de los años treinta, la asimilación de los judíos con el conjunto de la población se considera un objetivo logrado y los Yevseksil son disueltos. Casi todos ellos perecerán en las purgas de Stalin (Información: “Fundación Memoria del Holocausto-Museo de la Shoá”).

de amo, pero no en un sistema que acabe con las diferencias. El Antiguo Régimen ha sido sustituido por el capitalismo, lo que no se percibe como un gran avance.

La lectura social de la obra aparece, sin embargo, un tanto manca debido a la escasa importancia que se da en ella al proletariado, verdadero protagonista de lo que en su momento se llamará novela social, ya entrada la década de los treinta, que irá además acompañada de una actitud más combativa. Pero el primer paso ya está dado.

3.3.2.3 El dolor, principio de unidad

El dolor acosa, rasga, sublimiza, hiere, extenua, mata
("Actor").

A pesar del cambio de actitud que hemos advertido en los textos auxiliares respecto al relato principal, existe un hilo invisible que enhebra las distintas partes del conjunto. Se trata del dolor que atenaza a los protagonistas de todas ellas, un dolor que ocupa el centro mismo de su concepción de la existencia. En el caso de "Actor", se describe un proceso de pérdida de la entidad ontológica similar al que sufría el propio Xelfa; los personajes —el actor y su esposa— aparecen como "entes de ficción, afilados ya por la desgracia de casi no ser". Un sufrimiento parecido podemos suponerle al covachuelo novel de "Naufragio", personaje que se siente sometido y empequeñecido por la mirada de su jefe. En él, la psiconeurosis parece la única salida a esa situación angustiosa, pues sin ella acabaría convirtiéndose en un "Relópez", es decir, en uno de los encargados de su oficina. Solo el "poeta de guardilla" de "Bi" parece haber encontrado "esa alegría que no puede ser" (pág. 201), aunque su precio es la miseria, la exclusión y la muerte. Si los personajes de *Víspera del gozo* o *Paula y Paulita* aparecían unidos por el lujo y las aficiones deportivas, los personajes de *Pájaro Pinto* están unidos en el dolor.

Pero ni siquiera la percepción del dolor ha escapado al cambio de perspectiva del autor. El sufrimiento de estos personajes ya no tiene un origen existencial o metafísico, como sucedía a un Xelfa con todas sus necesidades materiales sobradamente cubiertas. La infelicidad de estos personajes nace de lo material, y deriva de una situación social desequilibrada o injusta. El actor queda reducido a un ser casi ficticio, atormentado por la

falta de reconocimiento y la penuria económica; el náufrago es arrastrado a la neurosis por la presión de su ambiente laboral; el poeta⁶⁷⁹ viven en la peor estancia del edificio social. Ninguna de estas presiones gravitaba sobre el ánimo de Juan Martín Bofarull.

Por otra parte, el estudio de los personajes nos da la oportunidad de observar otro aspecto que coincide con la creciente preocupación social de la obra. Los dos primeros protagonistas –el actor y el poeta- entran dentro de la categoría de los artistas, seres extraordinarios que, de algún modo, escogen voluntariamente la senda estrecha. Sin embargo, el protagonista de “Naufragio” es, al igual que la bordadora de “Bi”, un trabajador. De algún modo se está dejando a un lado a los seres excepcionales, aquellos que podrían entrar en la definición orteguiana de los contempladores –y Xelfa era sin duda uno de ellos-, para volver los ojos a los protagonistas de la vida activa, ocupados en actividades utilitarias y prosaicas. En una palabra, a los trabajadores.

Sin embargo, tampoco en este aspecto se ha recorrido el camino hacia la novela social hasta el último paso. Los trabajadores que han accedido al mundo de la novela son un oficinista y una mujer que, pese a desarrollar ciertos trabajos en su domicilio, está destinada a ser ama de casa. No vemos todavía al albañil, ni al campesino, ni al obrero industrial, paradigmas de una masa proletaria que, por ahora, permanece fuera del relato.

3.3.2.4 Forma novelesca

En nuestro estudio sobre el contenido y la orientación de estos relatos nos hemos visto ya obligados a abordar algunas cuestiones formales. Hemos advertido desde el principio de nuestra lectura un afianzamiento de la instancia narradora omnisciente, y la tendencia a dirigir la interpretación del relato en una dirección determinada. Esta actitud persiste incluso en “Bi o el edificio en humo”, el único relato en el que encontramos un narrador testigo: su visión está limitada a lo que ve por las ventanas; pero eso no le impide asentar toda clase de juicios de valor.

De la misma manera, encontramos fragmentos enteros que parecen haberse escrito siguiendo las pautas de códigos literarios tradicionales; solo que, en contraste con lo que

⁶⁷⁹ El sufrimiento en este relato parece acapararlo la bordadora, cuyo dedo sobre el paño proclama que “la vida es el crimen de Dios”. Pero una vez más, el dolor vital está ligado a la situación económica y desaparece cuando esta mejora.

sucedía en “Xelfa, carne de cera”, la presencia de estos códigos no responde al deseo de descalificarlos, sino que se asumen como lenguaje propio de la voz narrativa. Es el caso de “Manola”, presentado como un cuadro costumbrista al uso de Mesonero Romanos o Larra, con moraleja incluida; pero muy especialmente de “Bi o el edificio en humo”. Este relato, además de presentar la galería de personajes tipológicos que ya hemos mencionado, recupera sin ambages las convenciones del realismo naturalista. La situación actual del “dandy” en decadencia no puede sino ser explicada a través de su historia, es decir, de la sucesión de sus causas, pero también desde los condicionamientos de la herencia genética:

Derrocha el oro, derrocha el oro de sus antepasados, su padre, el duque; su abuelo, el general; su bisabuelo, el intendente; su tatarabuelo, el ganapán de labrantío, generador de la fortuna [...].

Por parte de madre, tres desviados: dos histeroides (heredó sífilis) y una monja y santa, con equivalentes epilépticos y algún talento musical. Ascendencia capitalista invariable.

Totalizando y liquidando: una familia de primera clase en el momento cenital.

El vizconde era el encargado, por fatalidad marxiana, de iniciar la decadencia (El equívoco Marx⁶⁸⁰) (pág. 201).

La posibilidad de que este discurso esté escrito con un propósito paródico hacia el naturalismo queda desmentido por el desarrollo posterior del relato, que nos presenta, punto por punto, el cumplimiento del proceso predicho por la “fatalidad marxiana” y por los condicionamientos genéticos y ambientales que actúan sobre el vizconde. El código naturalista ya no aparece, como sucedía en “Xelfa, carne de cera”, para ser deslegitimado, sino que se asume como un lenguaje plenamente válido y operativo.

El naturalismo, junto con otros códigos tradicionales, como el costumbrismo y el folletín, convive en estos relatos con elementos procedentes de la novela nueva, por más que estos últimos hayan perdido el predominio en el texto. La secuencia de “Bi” titulada “Mi existencia”, donde el narrador testigo hace un somero recorrido autobiográfico, emplea la misma técnica de condensación temporal que “Xelfa, carne de cera”:

⁶⁸⁰ El análisis marxista de la realidad encaja muy bien con la poética naturalista, ya que ambas doctrinas comparten como principio el materialismo y una concepción inexorable de los procesos históricos.

Aquellos veinte años los he pasado componiéndome un estado y su cara periodística correspondiente, de hombre célebre. Las matemáticas, a las que me dediqué con afición desde mi infancia, me han producido el bienestar, la fama y el dinero. Ingeniero, he construido puentes sobre ríos y un ferrocarril oscuro.

Jesucristo viajaba en él, la noche de cierta catástrofe, para auxiliar a los heridos. Entre mis fórmulas, apareció de pronto la mujer. Era yanqui, y pasó bajo un quitasol encarnado.

Nunca podré verla de otra manera.

Ni aún ahora que nuestros hijos corretean por el parque. Alegre y veloz el uno, como un ferrocarril blanco. Indómito el chiquitín, como un río encrespado.

La Academia me ha llamado a su seno. Yo he ido a su seno (pág. 208).

Una historia de amor, un desastre ferroviario del que se siente responsable y una exitosa carrera que termina en la Academia. Material suficiente para un *bildungsroman* concentrado en un solo párrafo. Por otra parte, no deja de ser revelador que la técnica de la condensación se emplee precisamente para introducir un elemento argumental, en el que los sucesos –al contrario de lo que sucedía en el relato bélico de Xelfa- predominan sobre la forma.

También la tendencia a la ensoñación, que tanto rendimiento artístico ofreció en el relato principal, reaparecen en la historia de Bi. “El espíritu quiere perderse en toda clase de fantasías, tan profundamente aburrido, en definitiva. Porque el espíritu se pierde en historias. Y sólo para eso sirve” (pág. 199). En estos términos se expresa, antes de empezar a contarnos la historia del edificio, el narrador testigo del relato, que parece compartir el aburrimiento, si no la soledad, del propio Xelfa. Pero la tendencia a la divagación se ha reconducido, y ahora “las fantasías” son sustituidas por “historias”, un elemento mucho más acorde con el giro realista que está realizando Espina.

Mucho más parecido a Xelfa es el protagonista de “Naufragio” que, presa de la neurosis, está a punto de dar un salto al espejo que recuerda mucho al salto que lleva a Juan Martín Bofarull al interior de la pantalla cinematográfica. Pero en la semejanza reside también la diferencia: el apocado covachuelo no termina de abandonar el mundo real, probablemente detenido por unas necesidades materiales y económicas a las que Xelfa era del todo ajeno. Lo que en el relato principal constituye el momento culminante

de un proceso de liberación, queda reducido en “Naufragio” a la ridícula rareza de un neurótico.

Los rasgos de la novela nueva no están, por lo tanto, extintos en el conjunto de estos textos, sino bastante activos; pero –acudiendo al lenguaje de la escuela de Bajtín– han dejado de ser el elemento dominante. En tal puesto han sido sustituidos por un realismo naturalista de una cierta tendencia social aún no del todo definida. La importancia de este cambio queda muy relativizada al producirse en los textos marginales del conjunto de *Pájaro Pinto*; pero no podemos, sin embargo, ignorar el paso dado en la dirección de lo que será el camino de una parte muy importante de la novela a lo largo de los años treinta.

3.3.2.5 La huella de Ortega

Detrás del cristal estoy yo.
 (“Bi o el edificio en humo”)

Los cambios que hemos explicado no bastan para considerar a estos textos definitivamente alejados de la estela orteguiana o, mejor dicho, para eliminar de ellos los elementos que puedan resultar coincidentes con dicha filosofía. En algún caso, esa coincidencia se conserva merced a la pervivencia de algunos rasgos ya existentes en “Xelfa, carne de cera”. En la medida en que su protagonista sirve de modelo al de “Actor”, al de “Naufragio” –aunque su salto quede frustrado– y al de “Bi o el edificio en humo”, que pugnan por mantenerse al margen de los dictados de la sociedad y la costumbre, estos personajes pueden considerarse dentro de la definición de héroe en los mismos términos que Xelfa.

Pero en “Bi o el edificio en humo” reaparece un tema muy importante en el conjunto de *Nova novorum* y que, sin embargo, está muy relegado en “Xelfa, carne de cera”. Se trata de la percepción de la realidad concebida como algo problemático, aspecto que encaja muy mal con la estética realista que gana terreno en la novela. El choque entre ambas poéticas lo salva Espina con el recurso de la tormenta, en cuya confusión, la realidad del edificio queda momentáneamente difuminada y oculta:

El pensamiento, igual que un mico, salta de árbol en árbol, en un bosque sombrío de grandes álamos, de puntillas sobre la piedra. Secos, descarnados, con nudos y anquilosis. ¡No es fácil ver el edificio!

La realidad ha salido a sus encargos “ (pág. 203).

Con esta última frase parece afirmarse el carácter transitorio de esta confusión de lo real; pero resulta más interesante que se haya comparado el edificio —con sus vigas de álamo sobre el cimiento— precisamente con un bosque, por el que el pensamiento salta desorientado. Teniendo en cuenta la gran difusión que tuvo la metáfora orteguiana del bosque, oculto por la individualidad de cada árbol, y que la imagen aparece justo cuando percibir la realidad se está concibiendo como una tarea problemática, no es muy arriesgado afirmar que en este caso la filosofía de Ortega sí está presente en el relato no solo en su lectura, sino ya desde su composición.

En otro orden de cosas, “Bi o el edificio en humo” es, de algún modo, un ejercicio de “voyeurismo”, pues el narrador solo dispone de la información que se percibe desde las ventanas, que no es poca, ciertamente. Los cristales de estos balcones son lentes de gemelo de teatro, a los cuales nos asomamos para acercar o alejar las figuras, según miremos por la lente grande o la lente pequeña. “Al vizconde le hemos visto muy lejos con la lente grande. El canario y la soltera con la minuciosidad de la lente pequeña” (pág. 202)⁶⁸¹.

El correlato filosófico de este fragmento lo encontramos en “Don Juan y el resentimiento”, dentro del apartado “Aire Barroco” de *Introducción a un “Don Juan”*, un artículo publicado en *El Sol* en junio de 1921, es decir, muy poco antes de que *Revista de Occidente* sacara a la luz “Bi o el edificio en humo”, en 1924. En el mencionado artículo podemos leer:

Ver bien una piedra es mantenerla a tan corta distancia de nuestros ojos que percibamos los poros de su materia. Pero ver bien una catedral no es mirarla a la misma

⁶⁸¹ En el contexto del presente trabajo resulta, claro está, mucho más pertinente analizar las consonancias con la filosofía de Ortega y Gasset. Sin embargo, nos gustaría proponer una línea alternativa de investigación que podría ser muy fructífera: la relación con el Barroco. La visión de las casas por dentro entronca con obras como *El diablo Cojuelo*, *Los anteojos de mejor vista*, a la vez que con relatos de entronque lucianesco como *El Crotalón* o *El mundo por de dentro*. Por otra parte, la confusión del ámbito ficticio y la realidad, o la comparación de esta con un teatro, son temas de muy honda raigambre en la literatura del siglo XVII.

distancia que una piedra. Para ver bien una catedral hemos de renunciar a ver los poros de sus sillares y alejarnos de ella debidamente [...]. Cada cosa nos impone tácitamente una peculiar distancia y una determinada perspectiva. Quien quiera ver el edificio como es tiene que aceptar esta ley de cósmica cortesía⁶⁸².

Ignoramos si Espina leyó o tuvo en cuenta el artículo de Ortega; pero la coincidencia ideológica entre ambos es innegable⁶⁸³: La realidad es escurridiza, se esconde ante nuestros ojos, requiere ser observada desde la posición adecuada y, otras veces, hay que reconstruirla a partir de sus fragmentos. Pero la verdad existe; la “exactitud de su vida” y el universo visto “como es” son frases que encierran la voluntad infatigable que ambos autores comparten de rescatarla de concepciones relativistas y equidistantes en las que todo vale.

La huella de Ortega se mantiene, por tanto, indeleblemente impresa en el texto de Espina o, al menos, a ambos autores subyacen planteamientos conciliables, que nos ayudan además a vincular *Pájaro Pinto* con el conjunto de *Nova novorum*, por más que, en muchos aspectos, la novela que hemos estudiado constituye la apertura de un nuevo camino, cuyos frutos no se recogerán hasta la década siguiente.

4. LUNA DE COPAS O LA DIMENSIÓN MÍTICA

4.1 Información general

Luna de Copas se incorporó a la colección *Nova novorum* en el verano de 1929, aunque no se trataba de un texto inédito. La primera parte de la novela, que aparece en la publicación definitiva bajo el título “Bacante”, vio la luz en los números 52 y 53 de la *Revista de Occidente*, correspondientes a los meses de octubre y noviembre de 1927 –el mismo año de en que *Pájaro Pinto* aparece en la colección, lo que apunta a una fuerte apuesta de Ortega por este autor-. La segunda parte, “Baco”, se publica también en la *Revista* en octubre de 1928, es decir, unos meses antes de la puesta a la venta del libro completo, lo que no impedirá que la tirada alcance los 2.000 ejemplares, el doble que *Víspera del gozo*, *El profesor inútil* o el propio *Pájaro Pinto*, y los mismos que *Paula* y

⁶⁸² Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, op. cit. pág 384.

⁶⁸³ Otra cosa es la consecuencia que ambos puedan extraer de este principio perceptivo. Para Ortega, si seguimos leyendo, la catedral es el hombre excelso, que debe ser contemplado desde una distancia de

Paulita, publicada casi al mismo tiempo con idéntico éxito. Este año triunfal de la colección se cierra con la aparición en noviembre de *Tararí*, una obra de teatro de Valentín Andrés Álvarez, que bate el record con sus 3.000 ejemplares. Solo durante su último año, la colección ha puesto a la venta en total 7.000 ejemplares, más que en los tres años precedentes juntos.

Con *Luna de Copas* se consolida la preferencia por el relato unitario, modelo al que se adscribe la otra novela publicada en ese mismo año, *Paula y Paulita*, frente al modelo de *Víspera del gozo* que, seguido solo –parcialmente- por *Pájaro Pinto*, ha quedado claramente relegado dentro de la evolución general de esta escuela. Dentro de este proceso, *El profesor inútil* puede considerarse como un paso intermedio, al presentar en realidad una sucesión de historias hilvanado por la existencia de un personaje común.

Al igual que *Paula y Paulita*, *Luna de copas* está dividida en dos partes y, como sucede con aquella, la primera de ellas es más extensa y puede leerse como texto independiente, y así fue de hecho publicada en 1927. La segunda, en cambio, es más breve y, en cierto modo –aunque no de forma tan clara como en el caso de la novela de Jarnés- podría entenderse en algunos aspectos como un epílogo un tanto extendido. Las dos novelas de 1929 presentan, por tanto, unas similitudes estructurales que podrían no ser casuales, sino resultado de alguna preferencia por parte del director de la colección. Sin embargo, ello no impide que ambas obras presenten en realidad menos puntos en común que divergencias. Como nos disponemos a defender –y a pesar de los elementos que tiene en común con sus predecesoras-, *Luna de copas* no está plenamente dentro de los parámetros del modelo *Nova novorum*, sino que representa el inicio de un nuevo ciclo literario.

4.2 Papel de la mitología

4.2.1 El prisma mitológico

En un artículo que se ha revelado como fundamental a lo largo de nuestro estudio, Rafael Fuentes Mollá presenta “la incidencia permanente de lo mítico”⁶⁸⁴ como una de

respeto, para percibirlo en toda su grandeza. Al eliminar esa distancia, el populacho cae en el error de considerar al hombre excelso su igual.

⁶⁸⁴ Fuentes Mollá, “Ortega y Gasset en la novela de vanguardia europea”, *art. cit.* pág. 34.

las novedades de la colección *Nova novorum* frente al modelo superado que proponía Ramón Gómez de la Serna. A continuación ofrece una larga lista de personajes tomados de la mitología –no exclusivamente grecorromana– que pueblan estas páginas. Es dentro de esta corriente mítica que recorre la novela nueva donde incluye, como un ejemplo más, la transformación de Silvia Contreras en *Luna de copas*, que pasa de ser una “fémina insurgente”, moderna y liberada de las ataduras románticas, a convertirse en “una mujer embriagada de sensualidad, una auténtica bacante” (pág. 34). Sin embargo, existen razones para pensar que el valor de lo mitológico en esta novela precisa de una explicación más compleja, pues demasiados aspectos de la misma quedan fuera del perfil trazado por la colección a la que pertenece y por la novela nueva en general.

El citado artículo presenta como principal soporte de esta tendencia hacia la mitología, tanto en lo teórico como en la praxis, a Benjamín Jarnés, partiendo de una cita del “Prefacio” al *El profesor inútil* que nosotros ampliamos: “Porque el mito sale del hombre, sube al dios o subdios y baja de nuevo al hombre. Mito es un poco de humanidad pasada por el cielo. Sin fiebre humana no pudo jamás haber mitología. Sin mitología, la vida humana apenas habría sido un poco de savia, unos humores que van y vienen” (pág. 88). La lectura de estas palabras que ofrece Fuentes Mollá es la que sigue:

Lo que el novelista persigue no es hacer una novela fantástica, sino todo lo contrario: trata de hacer una novela donde lo mítico quede integrado en una realidad concreta. Lo que Benjamín Jarnés busca es, pues, observar aquel aspecto de la realidad a través del cual se adivina una situación mítica. Ver en la vida real el punto de partida simbólico que dará lugar al mito (pág. 36).

Coincidimos plenamente con esta conclusión; pero nos permitimos, sin embargo, ampliarla un poco: el proceso de relación entre mito y realidad es reversible, puesto que también se buscan en el mito los aspectos que se pueden superponer sobre escenas reales, y que permitirían explicarlas o, al menos, aportarles un significado estético añadido. Algo así como un molde divino que permitiría informar esos “humores que van y vienen”, elementos vitales o mundanos que, de otro modo, quedarían inconexos⁶⁸⁵. En cualquier

⁶⁸⁵ También para Ortega el mito es un principio ordenador del caos, pues “los dioses son el sentido superior que las cosas poseen, si se les mira en conexión unas con otras” (Ortega y Gasset, *OO.CC., op. cit.*, pág. 387). La cita es de Fuentes Mollá.

caso, mito y realidad quedan indisolublemente ligados, en una convivencia armónica. Ejemplo magnífico es el episodio que encontramos justo después de ese preámbulo en la edición de 1934, en el que el profesor se traslada a un entorno rural para dar clases al joven Juan, que encontrará una trágica muerte al ser alcanzado fortuitamente por una pelota de frontón durante un partido que disputaba con Ceferino, otro joven que podría ser su amante. Sobre lo que no pasa de ser una escena cotidiana, proyecta Jarnés el molde mítico: Ceferino se convierte para el artista en Céfiro, el efebo que, enamorado de Jacinto, desvía el disco de Apolo para matarle, en desquite por sus desdenes.

En el modelo jarnesiano el mito juega, por lo tanto, un papel esencial; pero no dentro del mundo novelesco en sí, que permanece firmemente anclado en la realidad, sino en la perspectiva del narrador. Nada hay en la escena de Juan y Ceferino que no podamos encontrar en una escena de amor homosexual en un pueblo castellano cualquiera; y aquí reside precisamente el propósito poético de Jarnés: encontrar el trasfondo mítico aplicable a lo cotidiano. Y este es, también el punto en el que los caminos de Espina y Jarnés se separan, pues en *Luna de copas* lo mítico no está en la perspectiva del observador, funcionando como un prisma, sino que irrumpe en la realidad, que aparece violentada por fuerzas extrañas. Silvia Contreras no parece una bacante; no evoca una bacante en el sistema de referencias del autor: Silvia Contreras es una bacante, que se autodenomina de esa forma, y que llega incluso a ejecutar enloquecidas danzas y a cubrir su desnudez con pieles de carnero sin curtir. Asimismo, Aurelio no es semejante a Baco por su belleza o sus actitudes, sino que, de algún modo misterioso, participa de su naturaleza divina y la irradia a las personas que le rodean. Por si fuera poco, el narrador omnisciente de la novela da el definitivo espaldarazo a estas manifestaciones sobrenaturales colocando a Aurelio en los Campos Elíseos después de su suicidio:

Jocundo, bello e impúber –desnudo, coronado de mirto, laurel y granado- como un narciso, como cualquier pederasta feliz de la Mitología, Aurelio triscaba por los elíseos campos (pág. 283).

La diferencia de fondo entre el valor que lo mitológico adquiere en ambos casos resulta, por tanto, bien patente. Pero no es el único problema a la hora de explicar el uso de la mitología en Espina como una extensión del modelo jarnesiano. A ello se suma que dicho modelo no había tomado aún plena forma novelesca, pues tanto el prefacio antes mencionado como el episodio de Ceferino y Juan corresponden a la edición de 1934, y son, por tanto, bastante posteriores a *Luna de copas*, sobre todo si tomamos como referencia su primera publicación, y lo mismo ocurre con casi todos los ejemplos que aduce en su artículo Fuentes Mollá, que pertenecen a finales de la década de los veinte y principios de la de los treinta.

Al margen de Jarnés, la presencia de lo mitológico en el resto de la colección *Nova novorum* es bastante más tímida de lo que este crítico defiende, y se utiliza sobre todo como una cantera visual de imágenes eróticas evocadas por la presencia de la mujer en la excitada imaginación del contemplador masculino. En “Cita de los tres”, Ángel ve entrar en la catedral a su hermosa enamorada convertida en una Diana Cazadora: su sombrilla se ha vuelto carjac y el jardincillo de la plaza aparece como una selva Argólida⁶⁸⁶. Carlota, en *El profesor inútil* de 1926, echa manos al escote y la falda para protegerse de un traicionero viento, y queda convertida en la Venus Capitolina (pág. 184). Paulita, bajo el chorro del balneario, se transforma en una Dánae por obra y gracia de la imaginación del protagonista, mientras su madre se identifica ya con Ceres, ya con Cibeles, en ambos casos con el adjetivo “opulenta” muy próximo. Como se ve, la mitología en todos estos ejemplos tiene una función muy clara, y no es otra que potenciar el erotismo de la escena. Nada que ver con los ejercicios de búsqueda de lo mítico en la realidad y viceversa que iniciará Jarnés años más tarde ni, por supuesto, con el misterioso concurso de fuerzas sobrenaturales que, lejos de mostrarnos a una Silvia más atractiva, la acaban reduciendo a un estado lastimoso.

4.2.2 La dimensión dual

Fuentes Mollá continúa su argumentación estableciendo un estrecho vínculo entre el elemento mítico y el elemento femenino, pues ambos suelen venir de la mano en las

⁶⁸⁶ Es prácticamente el único ejemplo que presenta cierto desarrollo en *Víspera del gozo*.

páginas de la nueva novela. Esta correspondencia entre mujer y mito ya queda afirmada en cierto modo con el valor de prisma erótico que le acabamos de atribuir, y que viene unido a la óptica eminentemente masculina de esta escuela literaria. Pero el artículo del que partimos aún va más lejos, al poner sobre la mesa el tema de la complementariedad entre el hombre y la mujer, formulado de manera muy especial por Jarnés, en muchas de cuyas obras la figura masculina acude a mitigar con el impulso erótico-vital de la mujer la excesiva racionalidad del alma masculina⁶⁸⁷. Esta dualidad, sin embargo, hunde profundamente sus raíces en la filosofía de Ortega:

El varón, cuanto más lo sea, más lleno está, hasta los bordes, de racionalidad. Todo lo que hace y obtiene lo hace y obtiene por razones utilitarias. El amor de una mujer, esa divina entrega de su persona ultraíntima que ejecuta la mujer apasionada, es tal vez la única cosa que no se logra por razones. El centro del alma femenina, por muy inteligente que sea la mujer, está ocupado por un poder irracional. Si el varón es la persona racional, es la fémina la persona irracional. Y esa es la delicia de encontrarnos!⁶⁸⁸.

Debido a su tardía publicación –“Paisaje con una corza al fondo” aparece en 1927- no es el mejor texto para demostrar una influencia directa de Ortega sobre *Luna de copas*, pero es el que escoge Fuentes Mollá justo después de presentarnos la metamorfosis de Silvia como un ejemplo de esta tendencia, y constatar cómo “salvo en contadas excepciones, el elemento mítico atribuye a la mujer unos caracteres básicamente irracionales, imaginativos, vitales. Herminia y Trótula en *El profesor inútil*, Dánae en *El convidado de papel*, la bacante Silvia en *Luna de copas*...”⁶⁸⁹.

En este punto, el análisis de Fuentes Mollá se vuelve muy cuestionable, por dos razones que desarrollaremos a lo largo de este apartado, y que ya apuntamos: La primera, que la relación amorosa no se plantea en *Luna de copas* como una complementariedad entre la mujer y el varón, sino como un absoluto sometimiento de aquella por este. Cuando la relación acaba, Aurelio prosigue impertérrito su divina existencia, mientras que Silvia queda absolutamente desequilibrada. La segunda, quizá la más llamativa, que

⁶⁸⁷ Es el caso de las mujeres de *El profesor inútil* –tanto en 1926 como en 1934-, *Paula y Paulita*, y también otras como *Viviana y Merlín*, o *El convidado de papel*, entre otras.

⁶⁸⁸ Ortega y Gasset, *OO.CC. op. cit.*, VI, pág. 146.

Antonio Espina ha invertido conscientemente los papeles del hombre y la mujer en su novela respecto a los presupuestos que estamos contemplando, pues es ella la que presenta una personalidad analítica y racional, que quedará barrida por el torrente dionisiaco de Aurelio. E insistimos que este cambio de perspectiva es del todo consciente e intencionado, y constituye una respuesta al reparto orteguiano de papeles, llevado por Jarnés a su máxima expresión literaria. Espina introduce en su novela una digresión en la que, de hecho, atribuye al hombre “más costumbre de analizar y autoobservarse que la mujer”, y a esta en cambio más fantasía, para acabar añadiendo irónicamente: “Una observación: ¿No podría volverse este argumento al revés, diciendo todo lo contrario, y resultaría también razonable o, al menos, tolerable? Nada ocurriría por eso” (pág. 227-228).

Estamos, por tanto, ante la inversión del modelo psico-sentimental construido entre Ortega y Jarnés, lo que no quiere decir en absoluto que estemos ante una obra concebida al margen de la colección. Más bien todo lo contrario, pues dar la vuelta a un modelo es, al fin y al cabo, una forma de tomarlo en consideración.

4.2.2.1 Silvia, la “fémina insurgente”

La forma en que Silvia aparece o, mejor dicho, irrumpe en la novela, podría servir de síntesis a toda una escuela literaria: “Silvia corría. Corría llevando su coche a gran velocidad por la carretera de Visiedo” (pág. 223). En su momento nos referiremos al efecto perceptivo que la velocidad imprime en el paisaje, pero adelantemos que recoge la más genuina tradición establecida en *Víspera del gozo*. De hecho, esta mujer es probablemente el mejor compendio de los rasgos que hemos enumerado varias veces para los protagonistas de la serie: joven ociosa, con formación europea, aficionada a la ópera, al tenis y a otros deportes... Su condición de mujer es la gran novedad, e introduce algún elemento propio como una preocupación por su aspecto físico que no encontrábamos en sus predecesores masculinos, y algunos rasgos indumentarios: melena merovingia –muy de moda en la época- y capa escocesa.

⁶⁸⁹ Fuentes Mollá, *art. cit.* pág. 38.

No hay nada, por tanto e la caracterización de Silvia que contradiga el modelo formado en las anteriores novelas, salvo el hecho de que ha sido aplicado a una mujer. Pero ello no impide que dicho modelo se vea ampliado por los rasgos que incorpora el propio Espina ya a partir de *Pájaro Pinto*, entre los cuales destaca una cierta tendencia a la tristeza o, mejor dicho, al tedio. Se trata, según nos aclara el narrador, de “esa tristeza que principia en el aburrimiento” (pág. 256), y que nos resulta familiar por ser la misma que impulsó a Xelfa a buscar el amor de su prima. En el caso de Silvia, sin embargo, la tristeza aparece una vez ha caído en el campo de atracción de Aurelio, esto es, cuando este empieza a maltratarla sentimentalmente, lo que nos obliga a pensar que este tedio-tristeza no es un rasgo propio de la personalidad de la joven, sino que viene dado por la transformación báquica que ya se ha iniciado en ella.

Pero hay otro rasgo, este sí de indudable origen xélfico, que se manifiesta en Silvia de forma muy clara, y que constituye el principal punto de fricción con el perfil dado por la colección, en el que en tantos aspectos se ajusta admirablemente: se trata del rechazo del amor, que se da en la protagonista de *Luna de copas* con una frialdad que supera con creces el cinismo de Xelfa, el cual en el fondo ocultaba una personalidad especialmente sensible. En cambio, Silvia aparece deliberadamente despojada y libre de ese sentimiento o, como ella lo llama, “accidente nervioso” (pág. 233), cuya acción se localiza en el cerebro⁶⁹⁰:

Precisamente, desde hace unos cuantos días, llevo en el cerebro algunos cuerpos extraños de estos que te hablo. Sobre todo dos⁶⁹¹. El molestísimo Aurelio [...] ha llegado a hacérseme imposible, intolerable; necesito librarme de él en seguida, y para librarme de él, de la obsesión tenaz, necesito aniquilarla. Deshacerla. Boxearla en la cara, en los costados, en el pecho, sobre la mandíbula y sobre la sien. Sobre la nariz y sobre el corazón (pág. 233).

⁶⁹⁰ De hecho, cuando se encuentra perdidamente enamorada de Aurelio acude a un especialista, pretendiendo que la trate de su “depresión nerviosa” (pág. 277).

⁶⁹¹ La otra preocupación que la atormenta es la forma de sus piernas, endurecidas en exceso debido a la práctica del tenis. Una preocupación estética absolutamente frívola, que Silvia pone a la misma altura que su problema sentimental.

La dureza de estas palabras revela un carácter colérico que ya le atribuye su propio padre⁶⁹²; pero en ellas cobra mayor relevancia otro elemento que encaja a la perfección con las anteriores reflexiones acerca de la dualidad entre hombre y mujer. Espina está atribuyendo de forma muy clara a Silvia el principal rasgo que la filosofía de Ortega y la literatura de Jarnés: el carácter analítico y racional:

Ya conoces, Mara, mi carácter enérgico y moderno. Me eduqué en Inglaterra. Soy risueña, desenfadada, libre, apasionada del deporte, exenta de morbos sentimentales, de espíritu analítico, y con una cultura no escasa, pero bien compensada. Cultura de liceo. Paralelismo de actividades: la matemática y el automóvil. Tenis y metafísica –bien; metafísica elemental-. Ética y religión razonables, sometidas al buen gusto de nuestra época, que contrapesa el fardo grave de lo trascendental con las piruetas audaces del charleston. Soy optimista y atrevida. Por eso no puedo con las preocupaciones, las ideas fijas, signos de indecorosa debilidad (pág. 233).

Y la peor idea fija que existe, claro está, es el amor, servidumbre de la que Silvia se haya, en principio, liberada. Esto la convierte en un ejemplo de esa “fémina insurgente” que Espina retratará un poco después: aquella que, libre de la “servidumbre del romanticismo”, “se halla, quizás, demasiado alerta”, por su justificado temor a caer de nuevo en las ataduras del pasado⁶⁹³.

La protagonista de *Luna de copas* queda, por tanto, definitivamente alineada con los protagonistas de la colección, al asumir un rasgo tan marcadamente masculino como el carácter analítico y racional; pero al mismo tiempo queda desmarcada de ellos, precisamente debido a esa actitud radicalmente cerrada hacia lo sentimental, que de algún modo está ya planteada en “Xelfa, carne de cera”. Sin embargo, y lejos de pretender forzar el encaje de lo que a todas luces es diferente, tal vez podría matizarse la diferencia si tomamos el modelo protagónico de *Nova novorum* no como un canon fijo

⁶⁹² La autopresentación de don Enrique se convierte, por lo tato, en presentación heterónoma de la propia Silvia (pág. 238), lo que de nuevo priva al lector del derecho a construir su propio juicio, aunque se nos permite comprobar esa cólera en otro punto de la narración: “La cólera alternaba en su corazón con la angustia, como los dos émbolos de un motor en marcha” (pág. 250). Esta imagen, tan de la época, se nos presenta en el momento en que Silvia lucha en vano para no convertirse en la esclava sentimental de Aurelio.

⁶⁹³ Esta “fémina insurgente” es reconocible –continúa Espina– por “cierta manera de reír, propia de las artistas de cine. “Les brota la risa de la dentadura” –es decir, no del interior-. “Los labios se dilatan sin luz, como dos tiras de caucho descolorido”. Sin embargo, al beso de Aurelio, “los labios de caucho de

sino como una evolución. De hecho, no hemos encontrado en ninguna novela de la serie personajes tan abiertamente entregados a la efusión sentimental como los de *Víspera del gozo*, para los que la relación con la mujer está más cerca de la veneración contemplativa que de la pasión erótica⁶⁹⁴. El protagonista de *El profesor inútil*, como se recordará, se acercaba a la mujer desde una perspectiva menos metafísica y más sexual, y podemos decir que ambas actitudes se equilibran en el caso de *Paula y Paulita*, donde el objeto de su atracción acaba configurando para él una especie de centro del cosmos. En ambos casos, sin embargo, los protagonistas jarnesianos acaban por superar su obcecación por una mujer para dirigir sus ojos a otra. Así, lo que en *Víspera del gozo* aparece como algo excepcional –tan solo el protagonista de la última historia “cambia” de amada, infidelidad se ve atenuada por la circunstancia de que ambas “compartan” una misma alma– es consagrado como un rasgo fijo en las novelas siguientes. El modelo, por lo tanto, debe definirse como algo dinámico.

¿Significa esto que los personajes de *Víspera del gozo* son menos volubles, que se toman más en serio el amor? La causa de esta diferencia puede estar en el modelo estructural escogido por Salinas, que presenta a sus criaturas tan solo en el momento auroral del enamoramiento. El bañista 479 está tan ensimismado con Paulita como lo están con sus respectivas amadas Ángel, Claudio, Jorge...; solo que Jarnés prolonga el relato, mantiene abierta la narración hasta mostrarnos el enfriamiento de esa pasión naciente. En este sentido, el modelo jarnesiano no podría considerarse opuesto al de Salinas, sino compatible con él, puesto que lo integra, lo contiene y lo continúa, prolongando el esquema que quedaba suspenso en la víspera hasta el día después.

Tal vez dentro de esta evolución no resulte tan chocante el salto cualitativo de Espina, que de hecho hace saltar por los aires el modelo, presentando un personaje de entrada reacio al amor, contra el que toma las mayores precauciones. Esta actitud está ya esbozada en Xelfa, pero aparece mucho más definida en Silvia, ya que el primero sí transige, incluso busca una relación afectiva que alivie su soledad; su problema reside

Silvia ardieron” (pág. 269). En este contraste, la “fémica insurgente” aparece en cara desventaja, y la actitud de Espina ante dicha insurgencia queda muy difuminada y ambigua.

⁶⁹⁴ Quizá el máximo ejemplo de esta actitud sea “Livia Schubert, incompleta”, donde el protagonista, ante el cuerpo desnudo y entregado de la amada, solo piensa en construirle un alma.

más bien en el convencimiento de que el amor le hará sufrir más que en un rechazo del sentimiento, que sí encontramos en *Luna de copas*⁶⁹⁵.

Este inicial rechazo del amor es lo que hace más llamativa la paradoja de que Silvia acabe siendo el personaje más sometido afectivamente de toda la serie, mucho más que los extasiados amantes de *Víspera del gozo*. De esta forma, Espina ha subvertido la evolución que han descrito todas las novelas de la serie, desde la pasión original al enfriamiento, y ha recorrido este camino al revés.

Luna de copas no puede, por tanto, ser explicada dentro del modelo acuñado en la serie; pero no es radicalmente ajeno a él, sino que se puede relacionar con el mismo en virtud de una triple inversión: En primer lugar, mientras todos los protagonistas dirigen su actividad a lograr la materialización de su amor, Silvia lucha por negarlo o destruirlo; en segundo lugar, la protagonista de *Luna de copas* arranca de una actitud fría para acabar esclavizada por la pasión, verificando el proceso contrario de los demás protagonistas de la serie; y, por último, la protagonista femenina es la que asume la personalidad cerebral y analítica que, de forma indiscutida, habían atribuido al varón las novelas precedentes –fundamentalmente las de Jarnés– y ya antes el propio Ortega. *Luna de copas* no se corresponde con el modelo de *Nova novorum*; pero no puede ser explicada si no es desde esa relación de ruptura con la novela nueva.

4.2.2.2 Aurelio, “cabeza de goma”

[H]ay cabezas hechas con recortes. Con retales y fragmentos heterogéneos, infinitos y mal ensamblados, que sobraron en el taller de la especie.

Estas cabezas, ignoro por qué razón, resultan siempre de goma.

Poseen la elasticidad gomosa y tiene por patria natural el espacio. También tiene algo de globos. Y de faroles de corolines de kermés.

[...]

La constelación de cabezas de goma redime al mundo.

Aurelio pertenecía a esa constelación (pág. 243).

⁶⁹⁵ Todas estas reflexiones acerca del amor tiene su correlato en el mencionado artículo “Reorganización del amor”, recogido en *El nuevo diantre*, op. cit., pág. 49. En él previene Espina contra los “afectos hipertróficos”, entre los que consigna el de los amantes en la primera etapa de sus relaciones. Frente a todos ellos, recomienda buscar la dosis justa, “la que alimenta pero no intoxica”.

Espina compara a Aurelio con una pelota de goma, de la que se resalta su inconsistencia y su continuo movimiento, pues es una de esas personas “que se pasan la vida de aquí para allá en puros rebotes” (pág. 242). No es difícil establecer una analogía entre la imagen de la pelota y la de la corza, que Ortega aplica a Lady Hamilton –amante de Nelson- en el artículo antes mencionado, en el que se atribuye a la mujer ese vitalismo irracional del que tanto partido literario sacaría Jarnés. “Lady Hamilton, ágil, ligera, de cabos finos, de cabecita inquieta, aparece en el fondo del paisaje como una corza”⁶⁹⁶. Esa “cabecita inquieta” es la pelota de goma que Aurelio tiene sobre los hombros, y que, al igual que la corza saltarina, no se queda demasiado tiempo en un sitio, sino que va rebotando por el espacio.

Hasta aquí las similitudes; pero no es menos cierto que Espina desarrolla el tema y atribuye nuevas propiedades a este ser irracional en el mejor sentido, por ejemplo, la ebriedad lúcida, entendida no como alcoholismo –aunque sí bebe, no podemos decir que hayamos visto borracho a Aurelio-, sino como un atributo báquico de origen divino. Los genios ebrios –concluirá Espina- son los “que más al fondo han llevado su sonda abismática. Y los que con mayor altivez han inquirido, sobre la superficie, con el periscopio” (pág. 244). Se recupera así de forma sintética y a la vez marginal lo que en los primeros títulos de la colección constituía una preocupación de primer orden: el problema perceptivo y epistemológico, la posesión sensorial y psíquica del mundo en su dimensión latente. Aurelio aparece retratado como un auténtico submarino perceptivo que se sumerge a su antojo y sin ningún esfuerzo en la profundidad de las cosas. Lo que fue una lucha de enorme dimensión filosófica y literaria aparece como una cuestión definitivamente resuelta, aunque no merced a un ejercicio de contemplación racional, o de laboriosa conjunción de diversos puntos de vista, sino gracias a una divina ebriedad de tinte mítico. El modelo ofrecido por las otras obras de la serie está de nuevo presente y, a la vez, subvertido.

Pero no debemos caer en el error de establecer una comparación entre Aurelio y los demás protagonistas de *Nova novorum*, pues esa función corresponde a Silvia. El puesto de Aurelio en el sistema estaría, por su aportación del elemento irracional, mucho

⁶⁹⁶ Ortega y Gasset, *OO.CC.*, *op. cit.*, VI, pág. 142.

más cerca del de Ruth o Paulita, en definitiva de las mujeres de la serie. Pero tampoco el conjunto de todas ellas completa un patrón que se ajunte al seductor de *Luna de copas*, mucho más desarrollado de lo que lo están las mujeres de la colección. Este personaje se completa con rasgos procedentes de Xelfa, que saltan así de una posición a otra del sistema. Por ejemplo, se trata en ambos casos de personajes que se desenvuelven al margen de la costumbre general, por lo que despiertan en el común de las gentes actitudes de rechazo o estupor. En un primer momento, Espina extiende esa reacción a todos los que se relacionan con algún “cabeza de goma” (pág. 243), y luego lo encontramos concretado en la actitud de su socio que, incapaz de entenderle, siente por él “la superstición religiosa de un indio al contemplar el primer desembarco de Colón en América” (pág. 275). La incompreensión que sufren ambos, Xelfa y Aurelio, y que en su momento poníamos en relación con el concepto orteguiano de héroe, se ha visto matizada, y ha derivado del simple desprecio a la admiración supersticiosa.

Si hay un vínculo importante entre Xelfa y Aurelio es la preocupación por el dolor, si bien en el caso del segundo aparece como un problema mucho más eficazmente resuelto:

Gracias a un juego valvular de presiones y escapes que relacionaba ingeniosamente todas las vísceras nobles en una función conjunta (defensiva) la sensación desagradable de cualquiera de ellas podía trasladarse a otra, donde ya no surtía efectos doloríficos, sino al contrario: placenteros (pág. 263).

Así, merced al llamado “resorte traslaticio”, el dolor por la muerte del padre se desvía del cerebro al hígado, de este al riñón y de ahí a la vejiga, desde donde ese eliminado. De esta explicación, en la que se adivinan los estudios de Medicina del autor, se desprenden dos conclusiones fundamentales: la primera, que Aurelio es mucho más inmune al dolor que Xelfa; la segunda, que el dolor queda reducido a una dimensión meramente fisiológica, y que no es, por lo tanto, contrarrestado de un modo racional o psicológico, sino a través de una fisiología de superhombre.

Porque Aurelio, como decíamos al principio de este apartado, no es un ser real presentado desde una óptica mitológica, sino que participa, de una forma misteriosa, de los atributos divinos de Dionisio. Esta naturaleza irracional y báquica es la que logra de

verdad eludir el sufrimiento derivado de la dictadura de las pasiones, y no la de la modernísima fémina insurgente, cerebral y analítica, que se creía libre de todas las ataduras sentimentales, en especial, de la del amor.

4.2.2.3 El “knock-out”

El concepto orteguiano de complementariedad entre el hombre analítico y la mujer irracional forma parte importante, como hemos visto, del trasfondo ideológico de la novela nueva, muy especialmente en el caso de Jarnés. “Atenea consume, agosta, llega a aniquilar vitalmente a sus esclavos”, se asevera en *El profesor inútil*⁶⁹⁷, y es un peligro que amenaza en mayor o menor medida a todos los personajes de Benjamín Jarnés, que necesitan por lo tanto de la presencia salvadora de la mujer, dispuesta a proporcionar el componente que falta en la constitución psíquica y espiritual del varón. Al decir que “la constelación de cabezas de goma redime al mundo” (pág. 243), Espina se está situando más o menos dentro de esta línea de pensamiento, con la salvedad de que esa irracionalidad redentora no se atribuya a la mujer sino al hombre. Si las divergencias terminaran aquí, el planteamiento de Espina sería perfectamente conciliable con el de Jarnés y Ortega, e incluso constituiría una enriquecedora variación sobre el mismo. Pero no es así.

La principal divergencia es que dicha redención no parece estar destinada a Silvia quien, por otra parte, estaba ya “redimida” de las antiguas “servidumbres” antes de iniciar su relación con Aurelio. Este no ejerce sobre ella ninguna acción liberadora sino que, muy al contrario, la sumisión de Silvia hacia su amante no tiene parangón entre los protagonistas masculinos de la serie, ni siquiera en el momento –por otra parte, transitorio- en el que Paulita se convierte en el centro del universo de Julio:

Por encima de la raya del mar alzóse la luna como una gran hetaira en cueros [...].
Fue entonces, al desbordar lunario de espuma, cuando Silvia sintió la embriaguez de la danzarina, y hubiese querido volar y girar desnuda alrededor del ídolo (pág. 244).

⁶⁹⁷ Pág. 103. La cita pertenece a un fragmento de 1934, pero la idea es perfectamente aplicable a las dos ediciones.

La cita se corresponde con el primer encuentro de los dos amantes, y deja bastante claro cómo la luna, identificada por Espina como un cáliz báquico, potencia el poder cautivador de Aurelio. Este tiene que detener a Silvia para que no se desnude, pero a la vez le plantea el desafío de acudir por la noche a su residencia en la isla de Carybdis. Ella accede, pero le advierte que acudirá armada con su pistola “browing” por si intenta propasarse. Es entonces cuando él reacciona de un modo que el propio Espina califica de “lamentable”: la coge violentamente por las muñecas y la arroja contra el suelo, antes de desaparecer en la oscuridad. En cualquier caso, y al margen de cualquier valoración sobre este acto de violencia, lo cierto es que las pretensiones de Silvia se ven diametralmente invertidas. Había acudido a la cita con el deseo de “noquear”, en sentido figurado, el atisbo de pasión amorosa que estaba alterando su paz de mujer liberada, y es ella la que acaba -incluso físicamente-, en el suelo, derribada en el primer asalto.

La segunda consecuencia que tiene la pasión báquica en Silvia es la tristeza. Este sentimiento la invade cuando, a pesar de lo ocurrido, accede a visitar a Aurelio en su isla. El viejo Sebastián, criado del seductor, la conduce en barca hasta la casa y la deja allí sola, pues Aurelio se toma la libertad de hacerla esperar una largo rato antes de hacerla bajar a la bodega. “Al cabo de una hora de aguardar en vano, la tristeza iba resultando a la bella antojadiza⁶⁹⁸ mucho peor que las rabias y las cóleras de por la tarde” (pág. 256). De esta forma, el galán comprueba y reafirma su absoluto dominio sobre la mujer, que le necesita para paliar esa insufrible melancolía que siente por una espera tan innecesaria como humillante.

Pero la verdadera caída libre empieza cuando Aurelio pone fin a la relación, dejando a Silvia abandonada y encinta. Es entonces cuando se manifiesta el tercer efecto del influjo báquico: primero la depresión nerviosa, que acaba por convertirse después abiertamente en locura:

Como le digo, está enferma: loca. Pasea por su habitación medio desnuda, cubierta con pieles de carnero, sin curtir. De pronto, cae en profundos abatimientos. O se yergue, elástica para bailar danzas extrañas que ninguna mujer puede oír con el oído, ni

⁶⁹⁸ Es una denominación totalmente injusta la que aquí aplica el narrador a Silvia. Ella no es antojadiza, antes bien se ve enamorada hasta los tuétanos, mientras que es Aurelio el que pierde rápidamente el interés por la joven una vez ha logrado su propósito de acostarse con ella.

recoger con el pabellón de la oreja [...]. Silvia, desnuda, parece una danzarina delfica, emayantí, dionisiaca. Cuando viste con sus estameñas de salesiana real –otra de sus locuras-, no puede impedir que se le ahuequen las faldas, en miriñaque, y entonces surge la dimensión romántica (pág. 278).

En efecto, la bacante disfruta también vistiéndose como en *La dama de las camelias*. Con su locura ha reaparecido el componente romántico en apariencia superado gracias a la “insurgencia” femenina de Silvia. Los galanes de la nueva novela se han caracterizado hasta ahora por el abandono de una concepción romántica y eterna del amor en beneficio de otra volcada hacia el momento presente; ahora, la protagonista de *Luna de copas* realiza el mismo viaje a la inversa, pues parte de una situación de despreocupada modernidad para acabar el libro y la serie de una manera trágica, por más que la tragedia no se firme con la muerte, aunque sí con una enclaustración voluntaria que parece una versión siglo XX del final que aguarda a más de una heroína romántica. Silvia se viste con miriñaque porque con la seducción de Aurelio hemos vuelto al siglo XIX.

Como apuntábamos al principio de este apartado, el encuentro entre Silvia y Aurelio no se puede valorar desde los presupuestos de complementariedad entre hombre y mujer propios de la novela nueva, en la que un varón racional y analítico encuentra la remisión de sus carencias al contactar con un mujer sensual y vitalista, a menudo presentada bajo un prisma mitológico. Más bien lo que encontramos es un don Juan que tras devastar el universo emocional de la mujer seducida, sigue su camino sin inmutarse.

4.3 PERSONAJES Y AMBIENTES

4.3.1 Personajes asociados al espacio

Ignoramos las razones que pueda tener una montaña para ponérsenos delante. Los nuevos movimientos que ha inventado el campo frente al automóvil son ya puro baile. Bailan las cosas, con la música mezcla de “jazz-band” y de petar de motor, y (en la noche) brillan luces como lentejuelas (pág. 223).

Como decíamos más arriba, Silvia irrumpe en la novela conduciendo a toda velocidad, al más puro estilo de *Víspera del gozo*, y en general de los juegos perceptivos de destrucción-composición de la realidad a que nos tienen acostumbrados los autores de

la colección. El hecho de que Espina escoja este arranque para la novela constituye un claro aviso de que su obra debe leerse en un contexto literario muy concreto, lo que una vez más no implica su mera adscripción a la línea poética de la novela nueva. De hecho las dos líneas que sirven de colofón al párrafo que acabamos de citar sugieren más bien la negación de este modelo:

Estas sensaciones son primarias y superadas, al primer golpe de vista, por cualquier espectador, al primer kilómetro veloz (pág. 223).

Estas dos últimas líneas contienen una doble inversión del modelo establecido en *Nova novorum*. En primer lugar, el “baile” que ejecuta el paisaje al son de esa música de jazz con lentejuelas aparece como una “sensación primaria”, y no como una elaboración filosófica o poética del paisaje. Lo que para Salinas o Jarnés sería el resultado de unas cuantas páginas de contemplación creativa, aparece en Espina como el arranque del texto, que, además, queda inmediatamente superado. Y superado no por un espectador especialmente hábil o sensible, sino –y este es el mayor ataque al modelo del que se parte- por “cualquiera”. Toda la labor poética desarrollada en torno a la percepción de la realidad en movimiento dejada en herencia por los anteriores autores sufre en este primer párrafo una descalificación profunda y, de hecho quedará fuera de la novela a partir de este momento.

El estudio de los espacios de *Luna de copas* debe por lo tanto abordarse desde otro enfoque. Uno de los más productivos es el que enfrenta los lugares identificados con la tradición, la naturaleza, etc., con los que se encuentran de algún modo transformados por la irrupción del progreso. Una perspectiva entre la esperanza y la nostalgia, que por cierto no carece de precedentes en la novela decimonónica:

Visiedo es una playa cantábrica, de esas que todavía quedan, discreta, escondida, que aún no ha llegado a ascender a la categoría de playa de moda. Y, sin embargo, y por eso mismo, lanza su veraneo al escaparate. Lo saca y lo pone entre los sombreros del verano y los jerseys náuticos a rayas blancas y azules [...].

Los pescadores se dan cuenta de todo esto con tristeza y alegría. Los viejos pescadores de Visiedo advierten que el bello color azul perfecto, que solía tener el cielo algunos días de otros veranos, va cobrando un matiz azul-disgusto, muy característico. Es el sansebastianismo, el matiz que irradia San Sebastián sobre la atmósfera cántabra.

Por otra parte, los habitantes del pequeño puerto, antes abandonado y perdido, se regocijan olfateando las ventajas que obtendrían en pocos años si lograsen convertir el lugar en una playa elegante.

Todos ellos se transformarían de pronto en pescadores de perlas.

¿Acaso no se habían presenciado ya transformaciones extraordinarias en otros puertos? (pág. 223-224).

Esta dualidad entre aldea y progreso no es totalmente ajena a la colección. Ya la encontrábamos en *Paula y Paulita*, aunque sin plantear un verdadero conflicto entre el espacio del balneario y el de la aldea, por el que no existía un verdadero interés poético más allá de la contemplación de algún tipo aislado. Antonio Espina retoma⁶⁹⁹ este elemento para dotarlo de un sentido, si se quiere, mucho más social. Ahora son las impresiones de los pescadores más humildes las que saltan a primer plano, o al menos cobran una consideración equiparable a la de los veraneantes. Si bien es cierto que la acción se desplaza rápidamente al bando de estos últimos⁷⁰⁰, no es menos cierto que son los que se llevan la peor parte de las críticas en la novela.

Tras un rápido itinerario por el cambiante paisaje de Visiedo, el automóvil de Silvia se dirige definitivamente a la colonia de hoteles, lo que pone a los personajes veraneantes en el primer plano. Los más cercanos a la protagonista son los cónyuges Dagmara Wolenka y Hércules Fernández, una escultora rusochilena y un cónsul y literato norteamericano. Ambos son personajes modernos y cosmopolitas, y coinciden ampliamente con la línea de la colección, salvo quizás en el hecho de estar casados. El matrimonio entre Dragmara y Hércules se reconcilia un tanto con la colección al no sustentarse en el amor, lo cual por otra parte está también tendiendo un puente con la hipocresía burguesa tantas veces retratada en la novela del XIX. El hecho de que esta

⁶⁹⁹ Es más bien una coincidencia de planteamiento, pues las obras son prácticamente coetáneas tanto en su composición como en su publicación; pero esa misma coincidencia espontánea a la hora de escoger una realidad, aunque con diferente enfoque, resulta muy valiosa.

⁷⁰⁰ Apenas esbozadas quedan las figuras del viejo Pachín de Algorta, o de Sixto de Laredo, “también de sotabarba y muy sabio” (pág. 224), marineros de estirpe barojiana que ven transformarse su mundo con una mezcla de esperanza e incertidumbre. Solo el viejo Sebastián, servidor de Aurelio, permanecerá operativo en la obra, si bien con una función muy diversa: la del criado del galán, con hondas raíces en la comedia de Lope y, más cerca, en el Ciutti de don Juan Tenorio.

falta de amor se deba al origen étnico⁷⁰¹ de Dagmara introduce además un componente naturalista que no será el último que encontremos en la novela.

Pero en general, los personajes que encuadramos dentro del grupo de los veraneantes, y que aparecen asociados al espacio de la colonia de hoteles, concuerdan con los parámetros de la novela nueva en sus preocupaciones, su aspecto, sus actividades, etc.; pero no así en lo que se refiere al modo en que nos son presentados, que va derivando cada vez con más claridad hacia el narrador omnisciente. Este peculiar matrimonio se nos ha presentado en un primer momento de forma muy autónoma, pero finalmente Espina no ha podido resistirse a hacer una presentación omnisciente de las intimidades sentimentales de Dagmara, incluyendo la aparición en sueños de las brujas de Macbeth, que son las que en última instancia anuncian a la esposa que carece de una naturaleza propicia al amor.

Y si en este caso realismo y modernidad se combinan en precario equilibrio, la balanza de la narración se vence definitivamente hacia el dirigismo decimonónico cuando aparecen los demás amigos de Silvia, Elisa, Clara y Cerceda, que son literalmente descalificados por la inmisericorde pluma del autor:

Cerceda era uno de esos señoritos admirables y portátiles que saben cumplir su misión partiquina –pero soberbia- de la vida mundana. Y la cumplen a conciencia. Lo mismo en un salón de moda, que en una playa de moda, que en el pasillo de butacas de un teatro.

Cerceda era un simpático joven. Doctrino.

Elegante –y por consiguiente escéptico-, trivial y parlanchín como una cacatúa.

En los reflejos de sus ojos vidriados no dejaba de observarse cierta sabiduría, cierto gusto por la nulidad, que el daba esa dócil oscilación exquisita, a todos los vientos, del bambú.

Elisa era un Cerceda en mujer (pág. 241).

El juicio, como decimos, es bastante duro; pero esa dureza es menos importante que el propio hecho de que ese juicio pueda producirse, pues implica que la voz de esos

⁷⁰¹ Como sucedía en “Xelfa, carne de cera”, es la mujer quien aparece como culpable de la falta de amor en la pareja, a lo que en este caso se suma “la enorme tara judía de Dágmara”, que la deja impedida para el amor. En este caso, parece ser la raza el origen del rechazo del narrador hacia los hebreos, y no la religión o las actividades económicas. Nótese además que se trata de una judía rusa, colectivo que en el mismo periodo en que se escribe y publica la novela está siendo duramente perseguido por las autoridades soviéticas.

“señoritos” –ellos jamás se hubieran autodefinido así⁷⁰²– ha sido desterrada de la novela y sustituida por otra. Desde *Víspera del gozo* hemos leído relatos en los que los “señoritos” contemplan el mundo; pero ahora son otros ojos los que les contemplan a ellos. Han dejado de ser los narradores del relato para convertirse en el tema, lo que constituye un salto cualitativo de grandes dimensiones. La presencia de este tipo de personajes no debe distraernos del hecho de que en *Luna de copas* ya no estamos ante el modelo de *Nova novorum*, sino ante una nueva perspectiva social.

Nuestro recorrido por los personajes altoburgueses de la obra, esto es, los que de algún modo están adscritos a la colonia veraniega de Visiedo, no quedaría completo sin dedicar algunas líneas a don Enrique Contreras y Montes de León, el padre de Silvia. Antes de ello, sin embargo, queremos detenernos ante lo que supone la presencia en la obra de un padre. En efecto, el mundo de ocio y diversiones de la novela nueva se nos ha presentado hasta ahora como un territorio exclusivo de los jóvenes que, de una forma con pocos precedentes en la literatura, se entregan a sus apetitos y diversiones sin contar para nada con el consentimiento, la reacción o la opinión de sus familias, que quedaban hasta hora excluidas de la novela.

Eso no quiere decir que no nos hayamos topado con alguna figura paterna. Recordemos al profesor Mirabel, padre de Ruth, en *El profesor inútil*; pero su presencia no tiene ninguna relevancia de cara a la relación entre Ruth y el protagonista –de la que parece no enterarse– sino que sirve como pretexto para introducir una digresión entre el arte clásico y el arte nuevo. Poco más tenemos que decir acerca de la presencia materna en *Paula y Paulita* donde, como veíamos en su momento, la madre ha abandonado el papel de custodia de su hija por el de su competidora sexual. Tampoco hay nada destacable en la influencia de la tía Gertrudis de “Xelfa, carne de cera” quien, aunque deja traslucir un cierto desagrado hacia la persona de Xelfa, no se entromete para nada en

⁷⁰² “Aquí los señores no pisan el suelo” (pág. 27), son las palabras con que Robledo invita a Claudio a subir al automóvil de “Entrada en Sevilla”. Ese diminutivo despectivo abre un abismo entre las dos novelas.

la relación, y se limita a organizar una boda por todo lo alto. Por lo que se refiere a *Víspera del gozo*, la figura de los padres está del todo ausente⁷⁰³.

En este panorama, don Enrique Contreras es el único ejemplo de lo que podríamos llamar un padre preocupado. Su autopresentación se cierra con tres palabras que, a modo de colofón, alcanzan un tono muy solemne: “Adoro a Silvia” (pág. 239). Es el único que permanece junto a su hija una vez acabado el verano, cuando, ya en la casa de Madrid, se descubre que Silvia, además de perturbada, está embarazada. “Cualquier explicación entre padre e hija hubiera resultado molesta” (pág. 271); y, sin embargo, no pierde la ocasión de reprochar a su hija el tropiezo sufrido en la isla Carybdis, aunque antes tenga que emborracharse. Una tarde, sin previo aviso, un don Enrique totalmente embriagado se acerca a su hija simulando ser un ángel y le espeta: “-¡Salve, señora! Llena eres de gracia. El Señor es contigo. Bendita tú entre todas las mujeres, y bendito el fruto de tu vientre” (pág. 273).

La irreverente salutación va seguida de lo que el narrador califica como un silencio “de reproche”, una regañina sin precedentes en la novela nueva, donde los protagonistas no han tenido que enfrentarse, hasta ahora, a las consecuencias de su despreocupado modo de vida⁷⁰⁴.

El personaje de don Enrique no resulta interesante solo porque su presencia constituya una ampliación del modelo *Nova novorum*, sino también por la peculiar forma de presentación escogida por Espina para introducirlo en la novela. Su aparición se verifica en el contexto de una digresión metanovelesca en la que el autor explica cómo su trabajo creador parte de unos “compartimentos estancos” de los que saca los diferentes elementos constitutivos de la novela: lo descriptivo, los personajes..., y cómo los va

⁷⁰³ Por otra parte, merece la pena fijarse en que todas los padres y madres de la colección pertenecen a los personajes femeninos. No es que las mujeres de *Nova novorum* tengan que dar cuentas a sus padres; pero los hombres ni siquiera parecen tenerlos. La familia de Xelfa está “inmovilizada en un viejo punto de España” (pág. 160), y la noticia de la muerte del padre de Aurelio llega desde Londres por inalámbrico (pág. 263).

⁷⁰⁴ Tan solo el embarazo de Paula tras la seducción de Brook podría considerarse un precedente; pero no ocurre dentro de la novela, sino que es el recuerdo de algo sucedido muchos años antes y que se relata entro de un esquema folletinesco, en el que este tipo de consecuencias son algo habitual, y a menudo se ven revestidas de un valor de castigo al pecado. Pero ni el bañista 469, ni el profesor inútil, ni ninguno de los protagonistas de *Víspera del gozo* parecen preocupados por la posibilidad de que un embarazo o un contagio venéreo amarguen la eterna fiesta en la que viven.

arrojando a puñados sobre la obra, que “resultará desarticulada y monstruosa. Esto no es un defecto” (pág. 237). En su momento valoraremos estas consideraciones: por ahora solo queremos mostrar lo que ocurre cuando el novelista se decide a coger a don Enrique para arrojarlo al libro:

Don Enrique Contreras y Montes de León, padre de Silvia, se encontraba tan malhumorado en su compartimento estanco que, cuando fue a cogerle el novelista para meterle en un capítulo, le mordió en una mano.

Hubo que dejarlo.

Pero al cabo de cierto tiempo, don Enrique comprendió que era necesaria su presencia para no dejar tan abandonada a Silvia en medio de los peligros que iba a correr, y accedió a presentarse solo.

(El novelista, sin embargo, hace un ademán significativo detrás de su personaje. Se lleva un dedo a la sien y le mueve con un movimiento horadatorio. Y advierte – además- que don Enrique es un hombre triste y reseco. Un alma desmantelada.) (pág. 237).

Esta aparición tan peculiar, aparte de insistir sobre el elemento del padre preocupado que introducíamos un poco más arriba, constituye un gráfico ejemplo de las dos fuerzas que se hayan en tensión dentro de la novela, una de la cuales tira hacia el arte nuevo y otra hacia el realismo tradicional. En un primer momento, es la primera de esas dos fuerzas la que se adueña del espacio de la novela, ya desde la mencionada digresión en la que se defiende un arte en el que la “clave de articulación” es tan importante como el contenido. Y seguimos bajo el influjo de esa primera fuerza cuando don Enrique se dirige a los lectores y acomete él mismo su propia presentación. Pero Espina es incapaz de llevar hasta el final esta apuesta por la desaparición del autor, y toma presencia física dentro de la novela para desautorizar las palabras de su propio personaje mediante el mencionado gesto, a la vez que nos ofrece la verdadera versión –la suya- acerca de la personalidad de don Enrique.

Ni siquiera la propia presentación a cargo del personaje estaría libre de este impulso dirigista. Simplemente, el director es otro, pues don Enrique se autorretrata con enunciados tan rotundos como los que le aplica el novelista:

Tomé sustancia antropomorfa bajo el signo infeliz de Scorpio. El signo de los flacos, reconcentrados y coléricos. Mi hija Silvia ha heredado esta última condición mía, pero no las otras (pág. 238).

Por lo tanto, tampoco esta presentación entraría dentro del campo ese “realismo autóptico” con el que Ortega definía ese nuevo arte en el que debía ser el lector quien, en última instancia, construyera la novela a partir de los datos presentados. Don Enrique aporta el trabajo ya hecho, con lo que el lector tiene que conformarse entre el juicio de valor que le ofrece el autor o el que le ofrece el personaje, sin que en ningún caso se le ofrezca la posibilidad de trazar su propia silueta. Únicamente se ha cambiado de juez, pero el resultado es una rotundidad cercana al impropio, muy similar al modo de caracterización que Ortega encontraba criticable en la novela de Baroja.

Domingo Ródenas de Moya parte del anterior fragmento para ejemplificar la estructura diegética de la obra que, para él, se divide en tres niveles: el del personaje, el del novelista, y el de un supernarrador que prevalecería sobre el propio novelista, el cual, al descender al nivel de los personajes, habría renunciado a su estatuto ontológico, y a sus prerrogativas de control sobre el relato.

“El novelista” aparece aludido en tercera persona en un enunciado que, atodas luces, no es suyo, sino de un enunciadador perteneciente a un nivel pragmático superior. Además de la supeditación a una voz anterior, el “novelista” penetra en el mundo ficcional de sus personajes (o estos en el de él), puesto que uno de ellos es capaz de inflingirle un daño físico: la estructura ontológica de la ficción es violada⁷⁰⁵.

La consecuencia práctica sería la reducción a un ámbito ficcional de todos los juicios de valor más o menos tajantes emitidos por “el novelista”, cuya voz se vería reducida al mismo nivel de autoridad que la de los demás personajes, lo que desactivaría la tendencia dirigista y omnisciente que estamos apreciando a lo largo de nuestro estudio.

Este punto de vista se basa, sin embargo, en una distinción muy sutil y un tanto vaga. No hay razón alguna para que “el novelista” no pueda descender al mundo de los personajes a su antojo para escenificar su dominio sobre ellos incluso con un gesto de burla a sus espaldas y, además, hablar de sí mismo en tercera persona. La instancia narradora no queda por ello relativizada sino, al contrario, enormemente fortalecida. Si los personajes pueden morderle un dedo, él puede desautorizar su discurso con un gesto.

⁷⁰⁵ Domingo Ródenas, “Antonio Espina: el filo del arte nuevo” en *Los espejos del novelista*, Barcelona, Península, 1998.

No terminan aquí los rasgos que emparentan *Luna de copas* con una tradición muy anterior a la novela nueva. El fragmento que hemos citado hace unos momentos nos sirve también para mostrar la importancia que cobra en la novela la herencia genética, lo que aporta además un valor añadido a la figura del padre, este sí del todo ajeno a la novela nueva y muy relacionado por el contrario con el naturalismo⁷⁰⁶. No parece casual que se nos aporte también una detallada biografía de los padres de Aurelio, a la sazón un tanto inusual: su padre es un comerciante británico que importa naranjas españolas, y cuyos principios le impiden aprovechar la ocasión que le brinda la Gran Guerra para enriquecerse, pese a los insistentes consejos de su esposa, una malagueña de origen judío⁷⁰⁷. En realidad, no se nos explica de qué manera esta ascendencia pudo influir en que Aurelio resultara un ser excepcional; pero lo cierto es que la pareja es indudablemente un tanto extraña, y que se nos habla de ella justo a continuación de un episodio titulado “Fisiología especial”. Fisiología y antecedentes familiares presentados tan juntos constituyen una alusión clara a la estética naturalista, sin que nada –como sí ocurría en “Xelfa, carne de cera”– venga a desactivar la vigencia de este código⁷⁰⁸.

No podemos cerrar el apartado sin colocar a Aurelio en alguna de las dos esferas en que hemos dividido a los personajes de la obra. A primera vista, se alinea inequívocamente con los veraneantes, pues se trata de un hombre ocioso que dedica el tiempo a navegar en su barco y nadar en el mar. No se nos informa sobre el origen de su riqueza, que por otra parte no encaja con la ruina que acompaña los últimos días de su padre. Solo después de la muerte de este parece empezar a preocuparse por amasar una

⁷⁰⁶ Se sumaría a la que adquiere la Fisiología, por ejemplo, a la hora de explicar el fenómeno amoroso, o el sistema transvisceral de Aurelio que le hace inmune al dolor.

⁷⁰⁷ Por supuesto, Espina no desaprovecha la ocasión para volver a atacar a los judíos. Las recomendaciones de esta mujer sin escrúpulos, representante de esa “raza hebrea” que ha sido capaz de “captar el oro y la sabiduría –el poder y la ciencia– de todos los pueblos que se hallan hoy en el mapa de la cultura” (pág. 267), incluyen el comercio con el enemigo y el fraude de seguros con viejos barcos que serían enviados a propósito contra los torpedos alemanes. Esta supuesta habilidad de los judíos para controlar económicamente cualquier país donde residieran se convirtió en los años treinta y cuarenta en uno de los lugares comunes de la propaganda nazi.

⁷⁰⁸ Dagmara Wolenka, la amiga de Silvia, también atribuye a su origen mestizo el carácter especial de Aurelio: “En Andalucía se dan mucho estos tipos cruzados de inglés y andaluza, o al revés, que suelen resultar tipos estupendos” (pág. 232). Nótese el empleo del término “cruzados”, propio de los animales de cría, así como el ingenioso juego de palabras con “tipo”, empleado en el primer caso desde la tipología y en sentido coloquial en el segundo.

fortuna como hombre de negocios, lo cual le convierte automáticamente en un hombre ocupado, un “shelf-made man” que poco tiene que ver con los jóvenes de *Víspera del gozo*, más cercanos al hijo de buena familia, o con el profesional culto jarnesiano (profesor, contable), todos ellos más dedicados a la contemplación que al trabajo. En cualquier caso, parece claro que Aurelio ha roto el molde de la colección.

Tampoco se ajusta a dicho molde en su comportamiento social. Aurelio disfruta de la playa de una forma que hace sentir incómodos a sus vecinos de Visiedo, en especial a Silvia:

-No creas que le amo. Sería imposible. Cuando le veía estas mañanas en su grosera lancha, pintada de un blanco sucio, y luego, sin dignarse a llegar hasta la playa donde se baña la gente, erguirse, dejando ver la línea efébrica y vigorosa de su cuerpo, antes de lanzarse al agua, se me representa más el petulante barrista de circo que el rubio tenor del cisne (pág. 231)⁷⁰⁹.

La embarcación de recreo de Aurelio está, al parecer, más cerca de la flota pesquera de Visiedo que del yate que lucía Miss Priscilla Beexley en “Volverla a ver”, y que acompañaba con un precioso conjunto de “yatch woman”. Efectivamente, tampoco en el atuendo se asemeja Aurelio a sus predecesores en el género, pues la tarde de su cita se presenta ante Silvia con “un plebeyo chaquetón azul y un jersey. Un pantalón blanco de marinero y unas indecentes babuchas” (pág. 247). Nada que ver con la elegante capa escocesa con que le espera Silvia, y de la que no duda en despojarse ante el arrebatador influjo de Aurelio.

Por último, el tercer aspecto en el que nuestro protagonista masculino rompe las convenciones de la serie es su tendencia al aislamiento, en contraste con la importancia que daban sus predecesores a la vida social. Mara Wolenka le define como “un pájaro raro. Un aislado. Un misántropo. No habla con nadie. Ni siquiera sale de su isla Carybdis para venir aquí” (pág. 232).

4.3.2 Espacios asociados a personajes

El comentario de la escultora rusa nos lleva de nuevo al estudio de los espacios que, como se va poniendo de manifiesto, están íntimamente relacionados con los personajes. De la misma manera que más arriba los espacios –el puerto pesquero y la colonia de hoteles- tenían unos personajes adscritos a ellos, ahora podemos invertir la perspectiva y analizar los espacios que están adscritos a personajes y que, de manera muy clara, aparecen como una proyección de los mismos, una prolongación de su personalidad que hace imprescindible su estudio. También en este caso se establece una dualidad, esta vez entre Villa Silvia y la Isla Carybdis. Empecemos por la primera:

Es elegante, fino de traza, brilla por todas partes y produce una impresión colorinesca de banderola al viento. En las fachadas abundan los azulejos. Una franja de ellos rodea el pórtico; y la cristalera algarabiza, con petulancia chaetel hasta en los copetes del edificio. De aquí los reflejos turbadores con que se anuncia a varios kilómetros de distancia [...].

En total, la casa de don Enrique, con la naturaleza circundante, la piedra y el aire y, sobre todo, el ambiente, a pesar de la cristalería de los azulejos y del bermellón del tejado, tenía un aspecto inactual y romántico (pág. 226).

Resulta sorprendente cómo la mansión de don Enrique Contreras parece un trasunto de su hija Silvia, por la forma en que conviven en ella la pretensión de modernidad con ese cierto toque romántico que, finalmente, acabará por adueñarse de la protagonista. Por otra parte, el primer párrafo de la cita recuerda un tanto a algunas descripciones de la serie, muy especialmente de “Entrada en Sevilla”, donde al arrancar el coche de Robledo vemos una calle en forma de “líneas, espacios multicolores y cambiantes” (pág. 28). También esa “multitud de reflejos turbadores” parece una alusión a la fragmentada percepción que predomina en la novela nueva. Pero este aspecto, que ofrecería un sinfín de posibilidades a un contemplador acendrado, queda reducido a una simple pincelada dentro de una descripción en su conjunto mucho más cercana al

⁷⁰⁹ Silvia hace esta aclaración porque, pese a lo grosero de la barca y de su comportamiento, Aurelio se le representa en su fantasía como Lohengrin sobre el cisne. La protagonista está proyectando sobre Aurelio ese mundo culto y refinado que el galán se empeña en despreciar.

realismo, donde una perspectiva única y autorizada nos ofrece una versión del objeto perfectamente definida y libre de problemas.

Si la casa de Silvia es un lugar alegre y luminoso donde una joven puede llevar una existencia despreocupada, la residencia de Aurelio es un lugar misterioso y un tanto siniestro:

Carybdis era un islote oscuro, breve, situado a corta distancia, a menos de una milla de Visiedo, dibujado en líneas quebradas y siniestras por el carboncillo que también trazó las ennegrecidas islas roqueñas del mar Báltico.

Habitaban en él, en un reducido caserío, un par de docenas de pescadores, gente aburrida y brava, que las más furiosas galernas habían seleccionado del puerto de Visiedo, al que miraban con mala voluntad (pág. 235-6).

En este caso, Espina ha apostado definitivamente por la descripción tradicional, donde toda la información está en poder de un narrador que, además, se permite hacer juicios de valor y dictaminar, por ejemplo, que se trata de un lugar siniestro. En otro orden de cosas, la isla de Carybdis rompe la dualidad que existía entre el puerto pesquero y la colonia veraniega, creando un espacio que, al igual que ocurre con el propio Aurelio, no encaja en ninguna de las dos categorías. En principio, queda muy claro que los escasos habitantes de la isla son pescadores y no veraneantes; pero no es menos claro que no se trata de los mismos pescadores de Visiedo, sino una subespecie seleccionada de entre estos: los más bravos y, probablemente, los más desafortunados de un grupo en el que no se integran y con el que se acaban sintiendo enfrentados.

El ambiente se va volviendo cada vez más tétrico a medida que la desventurada Silvia va adentrándose en los dominios de la bestia. El islote deja paso a la casa, de forma cúbica, con “dos grandísimas y destartaladas estancias”. Por si fuera poco, cuando la muchacha desembarca conducida por Sebastián, la noche empieza a encapotarse. La escena toma visos de película de terror en blanco y negro, y a la oscuridad se unen toda clase de sonidos: “mugir, crepitar, silbotear, murmurar arroyuelamente” (pág. 254). El sonido del mar sobre “pilares de gruta” produce “un zumbido –rítmico- de estertor”. Durante varias páginas, el autor se emplea a fondo para construir una atmósfera opresiva, que concentra aún más al entrar en la casa, dentro de la cual Silvia encuentra una estancia vacía, sin muebles; tan solo unas paredes desnudas por las que “goteaba la tiniebla como

de la ropa tendida en una cuerda escurre el agua” (pág. 255) y una trampilla abierta que da a la bodega, y de la que sale “un aire fresco de sepulcro” (pág. 255), y por el que “la tristeza brotaba en surtidor” (pág. 255).

Antonio Espina realiza en *Luna de copas* una incursión por el relato de misterio o de terror tal y como en *Pájaro Pinto* coqueteó con la novela amorosa coetánea. Ambos géneros tienen en común cierta zona fronteriza con el romanticismo, rico en nocturnos cementerios, sepulcros, cielos encapotados, etc. Aunque menos en España que en el mundo anglosajón de Mary Shelley o Bryan Stocker, numerosos autores del romanticismo son a la vez grandes referentes en el género de terror. De esta forma, Espina vuelve al mirada a una literatura del pasado, y asume sin tapujos su lenguaje y sus características formales, que incluyen nuevamente la posición privilegiada del narrador, esta vez no para retratar un ambiente realista, sino para recrear a voluntad una siniestra pesadilla.

4.4 LA FORMA NOVELESCA.

4.4.1 El écran y el agujero

(La novela, para el novelista, debe extraerse de una serie de compartimentos estancos, en los que se ponen con antelación los ingredientes de aquella.

En un compartimento se pone lo descriptivo; en otro, lo dialogal; en otro, los personajes, etc., etc.

Una vez hecho esto, el novelista debe cerrar los ojos y coger al azar, revolviéndolos, ingredientes de todos los compartimentos, arrojándolos a puñados sobre los capítulos.

La novela, así, resultará desarticulada y monstruosa. Esto no es un defecto.

En realidad, lo que ocurre es que la articulación, la clave articulada, queda fuera de la novela, como el proyector cinematográfico queda fuera y lejos de la pantalla.

En ambos casos, el proyector es lo más importante. Ese haz de luz del ojo de la cabina que traspasa como una estocada la cámara oscura.

La verdadera vida se halla en este ojo. La fuente de la vida, al salir en cueros, en chorro germinal.

Por eso el espectador —el lector—, si tiene imaginación, necesita mirar alternativamente al *écran* y al agujero.

Observar ese ojo inyector de la cabina, con atención profunda de oculista.) (pág. 236-237).

Ya nos hemos referido con anterioridad a esta digresión entre paréntesis que precede a la aparición de don Enrique. No es el único momento en que el narrador rompe la convención del relato para dedicar al lector consideraciones acerca de su funcionamiento interno. En lo referente al conjunto de las ideas defendidas en torno a la literatura y al arte, veremos a continuación que son bastante afines a los presupuestos de la novela nueva. El primer aspecto en el que Espina parece buscar el amparo terminológico de la colección *Nova novorum* es el desorden de la novela, confeccionada “a puñados”, por lo que “resultará desarticulada y monstruosa” (pág. 237). Al volver la vista atrás, encontramos una preocupación análoga en los autores precedentes, al menos en Jarnés, cuando se niega a dar a la obra un colofón argumental que la alejara de la forma en que los sucesos acaecen en la vida. A menudo, a este tipo de relatos subyace un concepto de la realidad como algo caótico y desordenado.

Pero ese desorden no encuentra, en principio, un correlato directo en el relato, sino todo lo contrario: la novela nueva pretende precisamente ser el orden en el caos. Recordando nuevamente a Jarnés, si la vida es zoco, la novela aspira a ser bodegón, es decir, la versión de esa realidad caótica sometida a un orden artístico. Por otra parte, esa novela “desarticulada y monstruosa” que parece defender Espina no sería el trasunto de una realidad percibida como desorden, sino más bien de la voluntad compositiva del autor. Voluntad que está muy lejos de cumplirse en la práctica, pues *Luna de copas* es cualquier cosa menos un desorden; muy al contrario, encontramos una estructura muy coherente y fácil de trazar. Así, las primeras secuencias de “Bacante” están dedicadas a la presentación de los espacios, siguiendo la trayectoria del viaje en coche de Silvia, que a la sazón introduce un claro orden de lo general a lo particular: primero Visiedo, luego la colonia de hoteles, la escalinata y, finalmente, la casa. En un segundo núcleo de episodios hay una presentación de personajes y antecedentes bastante sistemática y, por último, se pasa a la acción en dos fases: la entrevista en la playa y el encuentro en la isla, con una transición entre ambas marcada por el diálogo entre Silvia y Mara. En cuanto a “Baco”, hay dos líneas paralelas: la que muestra el auge vital y financiero de Aurelio y la que presenta la postración espiritual de Silvia, cerrado todo ello por un “Zenit”, el

apoteósico suicidio de Aurelio. Poco espacio, por tanto, para la desarticulación y el desorden.

El segundo aspecto en el que Espina parece estar acudiendo a la terminología del arte nuevo –que tan a menudo es una terminología netamente orteguiana- es la dualidad establecida entre la pantalla –el écran- y el agujero del proyector cinematográfico. El símil es análogo a otro del propio Ortega, mucho más conocido, que establece la diferencia entre la ventana y el jardín, dos realidades sobre las que el observador no puede enfocar la vista simultáneamente⁷¹⁰. Aplicado a la literatura, el “jardín” se identifica con el contenido de la obra, mientras que la ventana representa la forma, el lenguaje en que está escrito el relato. Con esta “adaptación cinematográfica” del clásico ejemplo de Ortega, Espina está afirmando su pertenencia al ámbito de la novela nueva; al menos en lo teórico, porque en nuestro estudio hemos puesto de manifiesto cómo en muchos aspectos el arte de Espina tiende mucho más a la descripción realista y a una omnisciencia narrativa que a menudo desemboca abiertamente en el dirigismo y el juicio de valor, en detrimento de la libre interpretación del lector. En definitiva: las palabras de esta breve y tímida digresión metaliteraria resuenan a hueco dentro de una arquitectura literaria levantada según los planos de la tradición decimonónica.

4.4.2 Teatralización de la novela

Este acercamiento de Espina a la novela realista viene acompañado por la intrusión en la novela de las convenciones teatrales aplicadas a la narración, fenómeno que ya estudiamos a propósito de *Pájaro Pinto*. Aunque la teatralización de la novela no arranca con las acotaciones, sino con una de las muchas imágenes que se aplican a la luna a lo largo de la novela: la de tramoyista que, con su foco, ilumina a los personajes de la escena amorosa:

En muchas escenas del teatro romántico, observamos regocijadamente esa persecución de la pareja amorosa por el círculo de luz de una linterna que el tramoyista mueve desde los telares (pág. 254).

⁷¹⁰ Se recoge en el apartado “Arte artístico” de *La deshumanización del arte*, op. cit., pág. 17.

En este caso, la teatralización tiene asociados importantes valores interpretativos. Si en *Pájaro Pinto* los elementos dramáticos tendían más al teatro cómico cercano al absurdo de un Mihura o un Jardiel Poncela, esta luna-tramoyista nos sitúa deliberadamente en pleno romanticismo, y deja una vez más a la modernísima e insurgente Silvia a la altura de cualquier doncella seducida del XIX.

Este viaje al siglo anterior queda reafirmado por la primera de las acotaciones que, al igual que sucedía en *Pájaro Pinto*, aparecen en cursiva, y aportan en principio valores de tipo quínésico. Espina nos representa los movimientos de Silvia antes de descender por la trampilla que conduce a la bodega de Aurelio:

Una pausa de actriz de vieja escuela. Silvia tuerce la cabeza como si escuchase. Avanza después a pasos quedos, con los brazos extendidos, hacia la bujía, y se dispone a apagarla.

Pero no se atreve. Luego se aproxima a la boca de la cueva. Mira hacia lo profundo y lanza un grito. La boca de la cueva se ha iluminado de repente con un resplandor maravilloso. Y una voz grotesca y triste, larga como la nota de un violonchelo, clama desde abajo.

-¡Silvia, ven!

Silvia, sonriente, arrebolada, con un gesto de placer infinito, desciende poco a poco la escalera. Va desapareciendo como por el escotillón, pero muy lentamente, atraída por el centro de la tierra (pág. 256-7).

Como vemos, el narrador de la acotación se ciñe escrupulosamente a su papel de observador, sin mostrar nada que no esté a la vista. Ello no le impide, sin embargo, emitir alguna consideración subjetiva o algún juicio de valor, como el que constituye decir que la pausa de Silvia es una pausa de actriz de vieja escuela, o que la voz de Aurelio desde la cueva suena triste. En cualquier caso, el modelo de representación teatral tampoco deja sitio para que los personajes nos presenten su propio punto de vista asumiendo el papel de narradores, sino que, muy al contrario, quedan reducidos a actores de una pieza de la que Espina es el director de escena.

También en este modo de narrar de forma dramática, la posición del autor se irá haciendo más y más preeminente. Este nuevo ejemplo pertenece a la segunda parte de la obra:

Es un alto funcionario de banca la persona que murmura, con una cortesía llena de precauciones, estas palabras [...].

Superstición. Tiene por Aurelio la superstición religiosa del indio al contemplar el primer desembarco de Colón en América [...].

No carecía de dotes analíticas, ni de curiosidad por el problema oscuro, sorprendente, de su amigo... (pág. 275).

No estamos ya ante la acotación quinésica de los ejemplos anteriores. Espina ha convertido la acotación teatral en un nuevo vehículo para ejercer la potestad de narrador omnisciente, y desde ella nos muestra una vez más las impresiones más íntimas de un personaje. Pero, una vez más, el autor emplea el recurso teatral para aumentar un grado su absoluto control sobre la novela. Se trata del momento en que varios personajes comentan el nacimiento del malogrado hijo de Silvia:

Un ser repulsivo. A mí me dio la impresión de un enorme coágulo sanguinolento, o como un saco arracimado de majuelas; sin cabeza, sin ojos, sin pies. Redondo y sin peso. Créame, daba miedo verlo.

Pequeña pausa.

Rompiéndola con vibración tonante, una voz novel entre en la pista de la pausa. En doble salto mortal. Cayendo a plomo, rígida, en firme, sobre los talones. Sobre las plantas clownescas del tópico.

La frase topicista de Hércules resuena:

-Un monstruo así no era posible que viviese.

El admirable ejercicio acrobático no obtiene, de momento, el aplauso esperado. Hércules mira, buscando aprobaciones, a su mujer y a su amigo [...].

-Si hubiese vivido, hubiera sido mucho peor. Porque ¿qué iba a hacer en el mundo una criatura tan anormal y repugnante?... La verdad es que la Providencia realiza cosas que nos hacen dudar de su bondad infinita.

Ahora no es solo un espectador el que aplaude.

La ovación se comunica a todo el público (que llena el circo) y una catarata enorme acoge el nuevo arriesgadísimo ejercicio: triple salto mortal con salida en flecha.

Pero no contento todavía Hércules:

-La fatalidad lo quiso- añade, con entonación grave.

Pausa larga e insondable.

Y otra ovación mayor que la anterior. El artista saluda y se deshace en genuflexiones (279-280).

La acotación se ha convertido en instrumento para desacreditar el discurso del personaje, que aparece, a la luz de la acción paralela construida por el autor en la acotación, como una hipócrita sarta de tópicos que, lejos de constituir la expresión sincera de la compasión o la solidaridad hacia la desdichada madre y su hijo, busca

únicamente el aplauso de los demás ocupantes del salón. Como ya sucedía en *Pájaro Pinto*, los interiores burgueses quedan retratados, en el peor sentido de la palabra, como un circo .

4.5. Ética y estética en *Luna de Copas*

Una vez presentadas todas estas reflexiones, llega el momento de plantearse en términos globales la pregunta que, de algún modo, subyace a todas ellas ¿Hasta qué punto se integra *Luna de copas* en una modernidad artística y ética que, a primera vista, reivindica sin lugar a dudas? Creemos haber aportado suficientes ejemplos de que la presente novela no puede explicarse como una aplicación del código literario que se ha forjado en la breve pero intensa vida de la novela nueva, en cuyo contexto aparece publicada. Incluso advertimos, en algunos momentos, un impulso que tiende a modificar sustancialmente, cuando no a destruir, el molde del que supuestamente ha salido. Paralelamente, en la novela afloran con fuerza renuevos de unas tradiciones artísticas –el realismo y el romanticismo- que los cultivadores de la nueva novela se jactan de haber encerrado bajo llave. La descripción tradicional, la presentación dirigida de los personajes y, en general, la fortísima presencia de la voz narradora como instancia última e irrefutable dentro de la novela desmienten las tímidas declaraciones teóricas y el ambiente cosmopolita y de moda que indudablemente logra construir Espina, pero que ha quedado reducido a eso, a un ambiente, mientras que en las novelas anteriores era más bien una forma de ver el mundo. Como ya señalábamos, los habitantes de esa modernidad desenfadada de los años veinte han dejado de ser la voz de la novela para convertirse en el tema.

En el terreno ético o de las ideas, *Luna de copas* se presenta como un resultado ambiguo. Dejando a un lado los insistentes e injustificables ataques hacia los judíos, que confirman la línea antisemita ya iniciada por el autor con “Bi o el edificio en humo”, parece claro que la gran cuestión ideológica de la novela es la posición o el tratamiento de la mujer, muy concretamente en lo que se refiere a su insurgencia. Sobre esta actitud de Silvia, lo único que queda claro es que acaba en un doloroso fracaso pero ¿cómo interpretarlo? La primera hipótesis posible es verlo como una denuncia del sufrimiento

inflingido a Silvia por el seductor, lo que situaría al autor en una posición cercana a un emergente feminismo que defendiera el derecho de la mujer a no ser tratada como un objeto desechable. Pero esta interpretación presenta algunos puntos débiles, como por ejemplo, que Aurelio debería aparecer como un personaje negativo, de lo cual no existe ningún indicio. Al contrario, el supuesto maltratador tiene una dulce y apoteósica muerte en un episodio de título muy revelador -Zenit- después de la cual Espina le muestra gozando de la gloria pagana en los campos elíseos.

La otra hipótesis es que lo sucedido sea un castigo a la soberbia de Silvia, y a todas la mujeres insurgentes que, de forma ilusa, se han creído invulnerables al amor. A favor de esta postura se podría aducir el hecho de que no existe una toma de partido explícita a favor de esa insurgencia por parte de un autor que presenta una clara tendencia a emitir opiniones, juicios de valor, etc., sin el menor empacho. Antes bien, la actitud de la fémina insurgente es vista por Espina, en algunos aspectos, como una exageración. La mujer esta “demasiado alerta” (pág. 268); y más abajo: “La empiezan a perder su excesiva actitud física y algún juego sobrado animal de fuerza psicológica... (pág. 269). La risa de la mujer insurgente es, como hacíamos notar en su momento, falsa, brotada de la dentadura y no del interior, los labios se vuelven caucho sin luz... No parece que Espina encuentre esta insurgencia femenina una causa digna siquiera de respeto poético, antes bien una pose insustancial, que se desarma al calor de un beso de hombre.

Luna de copas es digna, por todo ello, de anunciar el crepúsculo de *Nova novorum*: arte tradicional bajo una carcasa de novela nueva, y amago de defensa de una liberación sentimental que sí vivieron otros personajes de la serie y en la que, claramente, Espina no cree. La técnica realista en la forma y el dramatismo en el tratamiento del amor se unen para acabar con el ansia de novedad que inspiró la colección *Nova novorum*.

5. Recepción crítica de *Pájaro Pinto* y *Luna de copas*

En el capítulo que dedica a *Luna de copas*, Ródenas de Moya⁷¹¹ lamenta que la bibliografía sobre Antonio Espina resulte, según sus propias palabras, tan “rala”, una circunstancia que se extiende a toda la novela de los *Nova novorum*. Al mismo tiempo,

⁷¹¹ “Antonio Espina: el filo del arte nuevo”, *Los espejos del novelista*, op. cit., pág 237.

añade Ródenas, esta bibliografía se encuentra desproporcionada a favor de *Pájaro Pinto*, y muy en detrimento de *Luna de copas*, a su juicio la más lograda.

Ya comprobamos, a propósito de *Paula y Paulita*, la disminución en el número de artículos críticos que afectaba a las dos novelas de 1929, y que atribuíamos en un principio al cansancio ante obras que ya no resultaban tan novedosas como dos años antes. Sin embargo, esta explicación no justifica que dicho desequilibrio persista en la labor crítica realizada cuarenta o cincuenta años después de la publicación de la novela. Lo cierto es que John Crispin⁷¹² se centró en el primer libro para defender que la novela de Espina busca hacer una crítica de la sociedad europea surgida de la Gran Guerra; Buckley y Crispin escogen fragmentos de *Pájaro Pinto* y no de *Luna de copas* para su antología⁷¹³, y José María del Pino⁷¹⁴ se centra de nuevo en la primera, postergando la segunda.

El primer juicio crítico que vamos a tomar en consideración respecto a *Pájaro Pinto* puede considerarse de primerísima mano, pues parte del mismo autor quien, en una entrevista realizada por Francisco Ayala en *La Gaceta Literaria*⁷¹⁵, expresa su satisfacción por la obra recién editada, que ha cosechado un gran éxito de público –la tirada se agotó en quince días- y una buena acogida crítica. El autor aprovecha, además, para resumir lo que considera “los progresos de la novela actual”.

El primero de estos progresos consiste, siempre según el autor, en la sustitución de la “descripción lógica y racional” por una “proyección imaginística”, mucho más libre. El segundo, que no duda en hacer extensivo a todo el arte contemporáneo, es “la deshumanización señalada por Ortega. No importa tanto el documento humano como las motivaciones líricas y burlescas –deshumanizadas, neutras- que puede originar”. Por último, el “amoralismo”, es decir, la ausencia de una “moraleja” en la novela.

⁷¹² Crispin, John, “La novela de la generación de 1925: Antonio Espina, *Archivum*, nº16, 1966, pág. 213-222.

⁷¹³ Buckley, Ramon; Crispin John (eds.), *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid, Alianza, 1973.

⁷¹⁴ “La novela cinematográfica de Antonio Espina”, *Montajes y fragmentos. Una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Amsterdam, Rodopi, 1995, pág. 129-153. Jaime Mas Ferrer, en cambio, estudia ambas obras en “El arte de novelar de Antonio Espina: Teoría y práctica”, *Ínsula*, nº 529, pág. 27-29.

⁷¹⁵ “*Pájaro Pinto*”, 1 de abril de 1927.

No deja de resultar paradójico que sea precisamente el autor que, según un acuerdo muy extendido entre la crítica, lidera la vuelta a la novela “novelesca”, el que afirme de la manera más explícita su deuda con *La deshumanización del arte*. Por otra parte, su explicación basada en esas “motivaciones líricas y burlescas” no resulta muy convincente, pues son dos aspectos de difícil encaje con la idea de un arte hermético. Más afines al ensayo de 1925 resultan los otros dos aspectos que menciona: el imaginismo, por la tensión poética y metafórica a que somete el referente real, y el amoralismo, por lo que tiene de vecino al concepto de intrascendencia. El autor, sin embargo, se ha autodefinido como artista deshumanizado sin dejar lugar a dudas y esta afirmación, por más que haya quedado insuficientemente explicada, no puede ignorarse.

Los críticos que aceptan el carácter deshumanizado de Espina como novelista se enfrentan a menudo a un nuevo problema: el conflicto que se establece entre esta filiación estética y el compromiso del literato hacia problemas sociales y humanos, afirmado de forma casi unánime como una seña de identidad de ambas novelas. Luis Bello⁷¹⁶ encuentra en *Pájaro Pinto*, junto a la “aparente ligereza funambulesca del estilo, tema y forma, la más honda preocupación moral”, e incluso aprecia en las últimas páginas de esta novela un remordimiento de conciencia por sus concesiones al arte deshumanizado. Jaime Mas Ferrer, en época más actual, se apresura a acalarar que el adjetivo “deshumanizado” es aplicable al escritor solo en cuanto a los procedimientos técnicos y formales, “y no a otra cosa”⁷¹⁷. Llegamos, por tanto, a un divorcio entre forma y contenido difícil de conciliar con una reflexión estética integral, que recorría la creación y la recepción artística de principio a fin. Desde nuestro punto de vista, resulta imposible ser “deshumanizado” solo en la forma, como si este arte se redujera a un conjunto de recursos o técnicas externas a la novela.

En otro orden de cosas, Espina expresa a Francisco Ayala su decisión de seguir escribiendo novela, “incorporando a ella efectismos de artesa ajenas a la literatura. El cine. El baile...”. La pretensión de Espina conecta con lo que fue uno de los principales temas de reflexión crítica en los meses que siguieron a la publicación de la obra: el grado

⁷¹⁶ “Noticias de libros”, *Repertorio Americano*, t. XVIII, nº 4, 26 de enero de 1929, pág. 56. Citado por Jaime Mas Ferrer en *art. cit.* pág. 28.

en que había logrado *Pájaro Pinto* traer a la literatura los estremecimientos, el claroscuro y la lógica del cinema, tal y como había anunciado el autor en la “Antelación” de su novela.

La cuestión es abordada en un primer momento por Salazar y Chapela⁷¹⁸ y Guillermo de Torre⁷¹⁹, en sendos artículos publicados casi a la vez. El primero de ellos, redactado en términos muy elogiosos, afirma la incorporación de lo cinematográfico como algo logrado dentro de la obra. A Xelfa le atribuye “una vida ciemática, de saltamontes”, debido a los continuos “saltos” de una situación a otra: Marruecos, Madrid, el matrimonio y, por último, Buenos Aires. Nada se dice, sin embargo, sobre los cambios de ritmo narrativo, la técnica cinemática que más desarrolló Espina en su vertiente teórica.

Guillermo de Torre, por su parte, considera que *Pájaro Pinto* no ha logrado incorporar la técnica cinematográfica. “Le falta” –afirma– “dinamismo, superposición imaginista, plástica acelerada y, sobre todo, jovialidad, la gran jovialidad inocentona, energética y vital que irradia Cinelandia. Prevalece, por el contrario, en su páginas, la ironía, viejo –y noble– sedimento de las artes verbales”.

Sorprende que de Torre eche en falta más dinamismo en una novela que encierra tan magníficos ejemplos de “cámara rápida”, rebobinado y cambio fulgurante de secuencia. Por otra parte, la cita pone de manifiesto cómo en 1927 muchas personas identifican el cine con la comicidad, debido sin duda a la prevalencia de lo cómico en el cine mudo, más apropiado técnicamente a la pantomima de Charlot o a las persecuciones de Buster Keaton que al drama. Encontramos, sin embargo, muy acertada la consideración final sobre el carácter irónico. La ironía, al fin y al cabo, encierra en ella un juicio, lo que coincide con un aspecto defendido en nuestro estudio: el reforzamiento de la instancia narradora, cuya opinión gana terreno sobre la presentación neutra de los hechos.

La discusión sobre el carácter cinematográfico de las narraciones de Espina trasciende el año 1927 y reaparece a propósito de *Luna de copas*, obra en la que esta

⁷¹⁷ Art. cit. pág. 29.

⁷¹⁸ “Literatura plana y literatura de espacio”, *Revista de Occidente*, febrero de 1927. En este artículo, *Pájaro Pinto* es comparado con *El profesor inútil*, obra que, según el artículo, resulta mucho más plana, mientras que la obra de Espina logra captar la entraña poemática de lo real.

pretensión no existe en principio, o al menos no de forma expresa. Esta vez es José Gorostiza el único en plantear la cuestión⁷²⁰, para concluir que se trata de un propósito artístico no logrado. Los tres recursos técnicos que tienden a él son la brevedad de los capítulos, que imprimen un ritmo muy rápido; los periodos en cursiva, equivalentes a las imágenes superpuestas o simultáneas del cine y, por último, los paréntesis, que introducen una amplificación de conceptos análoga al “close-up”. Desde la perspectiva de nuestro estudio, resulta sorprendente que estos dos últimos elementos se identifiquen con lo cinematográfico, cuando son los que más tienden a reforzar las prerrogativas de un autor omnisciente cuyas raíces están en la tradición realista.

La crítica más actual no tiene ninguna duda a la hora de alabar la técnica cinematográfica de estas novelas. Es el caso de Jaime Mas Ferrer⁷²¹, quien señala sobre todo la sustitución del ritmo literario por el ritmo visual del cine, así como la introducción de nuevos volúmenes, planos, enfoques... Algunos años más tarde, también lo hará José María del Pino⁷²², quien considera a Espina el paradigma de escritor cinematográfico de los años veinte. A esta técnica atribuye el retroceso del diálogo que aprecia en *Pájaro Pinto*, el cual habría sido sustituido por un concepto visual de la novela. Más aún, el carácter cinematográfico del relato explicaría también el paso de una “precaria aunque existente línea argumental” a “la desconexión estructural”⁷²³ de los relatos que siguen a “Xelfa, carne de cera”.

El segundo gran tema de los discursos críticos que acompañan a la publicación de *Pájaro Pinto* atañe a su papel en la evolución general de la novela nueva. En este sentido, los críticos de la época no parecen compartir el entusiasmo de José María del Pino, para quien “*Pájaro Pinto* constituye un paso muy importante en la radicalización de las pretensiones estéticas con que se intenta liquidar el estatus predominante de la novela

⁷¹⁹ “Perfil de Antonio Espina”, *La Gaceta Literaria*, 15 de febrero de 1927.

⁷²⁰ “Luna de copas”, *Contemporáneos*, nº5, 1929, pág. 157-159.

⁷²¹ *Art. cit.* pág. 28.

⁷²² “La novela cinematográfica de Antonio Espina”, *op. cit.* pág. 129-153. En él defiende que a *Pájaro Pinto* pueden aplicársele los principios del cineasta soviético Eisenstein sobre el montaje cinematográfico, en el que los fragmentos de la realidad cercana al espectador se ordenan en virtud de un punto de referencia ajeno a ellos.

⁷²³ *Ibid.*, pág. 141.

tradicional”⁷²⁴. Tanto José Gorostiza como Guillermo de Torre expresan una satisfacción incompleta en este sentido, y más bien creen estar ante una tentativa, si no fallida, al menos no del todo lograda.

Según sus propias palabras, Gorostiza prefiere esperar el resultado de “experimentos posteriores” para cerciorarse de que “ha surgido una substancia literaria nueva”, producto de la hibridación entre cine y novela. Guillermo de Torre, en un símil náutico, muestra a un Espina que, azorado por la “intensa marejada” que sacude el piélago de la novela, se ha contentado con “pasear en canoa hasta la barra, antes de internarse mar adentro. En definitiva, ambos críticos coinciden en que Espina se encuentra en el buen camino, pero lejos aún de obtener éxitos definitivos.

Pese a esta indecisión que, no sin cierto reproche, atribuye al novelista, de Torre reconoce que este tiene algunas cosas claras. La principal de ellas es el convencimiento de que el interés de la novela no puede residir ya en el argumento, por lo que valora como un acierto el hecho de que el relato “Xelfa, carne de cera” aparezca en gran medida aliviado del peso de la trama. Lo califica de novela breve o, mejor dicho, “abreviada”, los “planos” de una posible arquitectura novelesca cuya construcción detallada se ha excusado. El interés recae, en cambio, “en las peculiarísimas reacciones vitales y sentimentales” del personaje.

Estas palabras no deben entenderse como la defensa de una novela emotiva o lírica. Las reacciones de Xelfa no interesan al crítico tanto por “sentimentales” como porque son “peculiarísimas”, y desembocan en una evasión de remozado sesgo romántico: en lugar de un pistoletazo, ironía, inhibición y fuga liberadora, que resulta ser doble: “Xelfa se evade de su hogar y Espina se evade –tangente- de la continuación novelesca”⁷²⁵.

Todas estas prevenciones y cautelas desaparecen en la crítica más actual, que proclama *Pájaro Pinto* cumbre de la literatura nueva de los años veinte. Ya nos hemos

⁷²⁴ Art. cit. pág. 129.

⁷²⁵ El romanticismo de Espina, así como su conexión con Larra, es una constante en los estudios dedicados al novelista. En la mencionada entrevista con Francisco Ayala, el autor de *Pájaro Pinto* se define así al respecto: “Si el romanticismo es –solo- una actitud idealista, está bien, porque en esta actitud cabe todo el gesto y el movimiento del siglo XX. Si es exaltación, tengo muy poco romanticismo.”.

referido a la gran importancia que le da José María del Pino en el contexto de la superación del realismo. A él se suma Jaime Mas Ferrer, que ofrece también una visión muy positiva de la obra, elogiando la forma en que ha sido capaz de explorar los caminos de la vanguardia sin renunciar “a los elementos fundamentales del género”, como sí hicieron otros novelistas experimentales⁷²⁶, así como su denuncia de la sociedad moderna, irracional e inhumana. Merece la pena su estudio sobre el simbolismo del pájaro protagonista del primer relato de la obra. Este texto funcionaría como elemento unificador de las demás partes, que son interpretadas como variaciones sobre un mismo tema: el pájaro se siente desplazado en el mundo cruel de los mayores y se transmuta en el pájaro frívolo de los niños⁷²⁷.

Si *Pájaro Pinto* es visto como una incursión, más o menos decidida, en el territorio de la novela vanguardista, *Luna de copas* abre el debate de la vuelta al ámbito de la narrativa más clásica. Incluso José Gorostiza, que dedica su artículo a valorar los avances de la obra en la incorporación de la técnica cinematográfica, se permite comparar a Espina con Stendhal por aprovechar las noticias del periódico como fuente de inspiración⁷²⁸. Se inicia así el retorno al realismo.

Este camino de vuelta es trazado con claridad por Salazar y Chapela⁷²⁹, que no duda en calificar *Luna de copas* como “la primera, la auténtica novela moderna”. Eso sí, debemos entender esa modernidad como una recuperación de los valores tradicionales del género, que enlaza con el “puro juego imaginístico”, heredado de la época deshumanizada. Sin embargo, el artículo dedica casi todo su espacio a hacer hincapié en los elementos propios del realismo resucitado: el asunto, los personajes -“de espíritu y sangre”-, el estilo –marcado por la síntesis-, y los imponderables patéticos.

Junto a toda esta impedimenta decimonónica, el crítico resalta un elemento muy moderno: los que podríamos llamar la “reflexividad”, por la cual el proceso de creación

⁷²⁶ Art. cit. pág. 28. Concretamente menciona a Jarnés, Salinas y Ayala.

⁷²⁷ Gloria Rey, en su estudio preliminar a la obra (Cátedra, 2001), dedica un espacio al simbolismo de este pájaro de los niños, figura de canciones infantiles e inspirador de una obra de teatro de Alberti o de una “Canción cantada” de Lorca. A su vez alude a tradiciones simbolistas y folklóricas, en las que el ave es portadora del recuerdo o de las almas, respectivamente.

⁷²⁸ Art. cit. pág. 159. Identifica el suicidio de Aurelio con el de un financiero belga que en aquellos días saltó desde su avioneta sobre el canal de la Mancha.

se convierte en referente literario: “En *Luna de copas* asisitimos a dos espectáculos a la vez: al de la novela, con su asunto y sus personajes imaginarios, inventados, y al de Antonio Espina descarnando a estos personajes”⁷³⁰. Es una técnica que ya hemos comentado en nuestro análisis de la novela, y que está muy relacionada con el descenso del narrador al mundo de los personajes.

No obstante, también entonces afirmamos que esta ruptura y confusión de los ámbitos ficcionales tenía en realidad como efecto una reafirmación de la instancia narradora, que acaba por convertirse en la única voz autorizada del relato. Algo así percibe también Salazar y Chapela, pues a continuación señala cómo *Luna de copas* no se abandona a sí misma un momento, ni se la ve creciendo un instante a espaldas de la conciencia del novelista, sino que aparece dominada por este, siguiendo firme, recta, un camino (impuesto) intelectual”⁷³¹. A la restauración del asunto y del carácter se suma, por tanto, una tendencia dirigista por parte del autor que hunde sus raíces en la novela de tesis.

Luis Bello descubre también en la novela la convivencia de elementos vanguardistas junto al arsenal técnico del realismo, pero nuevamente parece que ambas pulsiones distan mucho de estar en equilibrio dentro de la novela:

Hay en esta novela todos los elementos de una novela realista, de una novela naturalista, de una novela romántica. Podría tener los dos o tres volúmenes de aquellas narraciones documentadas que cargaron de tanto lastre el final del siglo XIX. Personajes. Medio social. Peripetia amorosa [...]. Descripción de paisajes y de almas⁷³².

Podría tener dos o tres volúmenes; pero no los tiene. Bello incide así, de forma implícita, en la síntesis, un rasgo estilístico que fue señalado por otros críticos a propósito de *Pájaro Pinto*. Al mismo tiempo, aprecia en la novela los cambios de ritmo y la “aparente frivolidad” de la vanguardia, que presenta el mundo “con un prisma de mago”, aunque sin que todo ello cuaje en un fruto de esta estética, a pesar de ver

⁷²⁹ “Antonio Espina: *Luna de copas* (novela)”, *Revista de Occidente*, junio de 1929, pág. 280-286.

⁷³⁰ *Art. cit.* pág. 385.

⁷³¹ *Ibid.*, pág. 385.

⁷³² Luis Bello, “Luna de copas”, *El Sol*, 23 de junio de 1929. Aparece en una sección titulada “Nueva Literatura”.

desplegado “lo que pudiéramos llamar su “outillage” de nueva literatura”. En resumen, el juicio de Bello queda indefinido: ¿Es el hombre que va a unir ambos siglos, o se trata simplemente de un “rezagado”. Cuando el arte describe un círculo, es difícil distinguir el avance del retroceso.

Al igual que sucedía con *Pájaro Pinto*, la crítica más actual no escatima reconocimientos a *Luna de copas*. Jaime Mas Ferrer parece olvidar los evidentes pasos que Espina está dando hacia el realismo, y describe *Luna de copas* como una continuidad en la línea experimental abierta por su anterior novela. Reconoce que tiene mayor unidad y cohesión, pero ello no es óbice para afirmar que la técnica es la misma: desarticulación y fragmentarismo: “Tenemos fragmentos poemáticos, reflexiones ensayísticas sobre técnica literaria, acotaciones teatrales, elucubraciones místico-trascendentales, críticas al capitalismo...”⁷³³. Confunde, por lo tanto, Jaime Mas el fragmentarismo con los materiales digresivos, caudal novelesco que mana de la voz del autor en forma de pensamiento ya construido. Mientras en el primer caso el lector debe, junto al personaje, realizar el esfuerzo de la desrealización o el montaje, en el segundo queda reducido a un discípulo atento a un sermón ya elaborado.

No podemos cerrar este apartado sin prestar alguna atención a un sabroso artículo de Óscar Ayala⁷³⁴, quien interpreta *Luna de copas* como la sublimación de la forma narrativa planteada en *Pájaro Pinto*. Ambas obras aparecen como paradigma de una vanguardia comprometida y con elementos sociales que, en contra de lo que suele ocurrir en España, es del todo habitual en las manifestaciones europeas. El primer síntoma de esta vanguardia dolorida es la ausencia o la desolación del héroe, que deja paso a un protagonista escéptico, solitario y sensible. Un perfil más acorde con Xelfa que con Silvia, quien empieza la novela muy segura de sí misma, aunque para acabar viendo pisoteado su orgullo. En lo que se refiere concretamente a *Luna de copas*, resulta tan original como revaloradora la relación que establece Óscar Ayala entre esta novela y el expresionismo alemán. Para este crítico, el profundo conocimiento por parte de Espina –

⁷³³ Art. cit. pág. 29.

⁷³⁴ “La novela de Antonio Espina. Hombre de fina hoja mental en un paisaje bailable”, en el libro bilingüe *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-Garde novel*, Francis Lough (ed.), Berna, Peter Lang A.G., 2000, pág. 113-135.

autor de varias reseñas sobre Ivan Goll- de los autores expresionistas alemanes explicaría ciertos rasgos de este novelista que han sido habitualmente explicados por su supuesto romanticismo.

Óscar Ayala, que califica de forma tajante a Espina como escritor expresionista, cifra su relación con esta estética en cuatro atributos de su obra. El primero es la *distorsión*: el objetivo del arte es mostrar al hombre que lo real es una apariencia, mientras que la verdad se halla en un plano espiritual, lo que encaja bien de entrada con la desconfianza orteguiana hacia la apariencia externa. De este principio deriva la irrupción de lo monstruoso, que deforma rostros y estancias, lo que nos lleva a los tenebrosos escenarios de la isla de Carybdis. El segundo es el *paroxismo*, del que Ayala encuentra en Silvia un buen ejemplo, aunque también en Aurelio, Bi, o el propio Xelfa.. Y, por último, el *grito*, que ilustra con el alarido del protagonista de “Un naufragio” al verse absorbido por el espejo, pero que nosotros preferimos asociar a las danzas extáticas de la protagonista de *Luna de copas*.

En definitiva, una crítica desconcertada y medrosa en los días que siguen a la publicación de la obra deja paso, en época más cercana, a una afirmación entusiasta de Espina como puente entre dos polos en apariencia irrenconciliables: el arte puro y el arte social o humano. Una síntesis que en lo formal se traduce en una combinación de experimentalismo y tradición novelesca perfectamente proporcionada a juicio de lectores más modernos, pero que en los años veinte generó la impresión –compartida por nosotros- de ser un paso hacia formas de novelar que se creían superadas.

CONCLUSIONES

Nuestro estudio comenzaba ofreciendo un resumen del panorama editorial de los años veinte. Este somero recorrido por las publicaciones de la década puso de manifiesto que el conjunto de las opciones artísticas renovadoras englobadas bajo la denominación de “novela nueva” distan mucho de dominar el mercado. Sus tiradas resultan raquíticas ante las cifras que arroja la producción de estirpe realista, agrupada en gran medida en colecciones de muy escasas pretensiones artísticas, y que van adoptando una orientación cada vez más obrerista y marxista. Paralelamente, las novedades que se reciben del extranjero, como la novela rusa o la novela de guerra, se encuadran también en una concepción narrativa en la que priman elementos tradicionales como el carácter y la trama.

Ante este panorama, resulta muy fácil explicarse el brusco cambio de rumbo que sufren las letras españolas a partir de 1930. En realidad, la novedosa tendencia literaria que, a falta de otra denominación mejor, solemos llamar deshumanizada, estuvo muy lejos de dominar el periodo que convencionalmente se le atribuye como propio. Nunca pasó de ser un producto de consumo muy minoritario, por más que algunos de los autores que se acercan a él rechacen el arquetipo elitista que tanto contribuyó a crear Ortega. Al mismo tiempo, fueron solo un puñado de escritores los que aportaron su esfuerzo a esta aventura artística, y menos aún los que lo hicieron de forma continuada, como Benjamín Jarnés. En cambio, José Díaz Fernández parte de un firme sustrato de artistas que, pese a

su desigual calidad literaria, forman una amplia plataforma que hunde sus raíces en la tradición realista, lo que le permitirá, llegado el momento, atraer numerosas plumas de prestigio. Algunas de ellas arrebatadas al diminuto bando de la novela nueva, como Antonio Espina.

La década de los veinte está marcada, en cierto modo, por un divorcio entre la mencionada legión de escritores realistas, que copan la mayor parte del mercado, y un microcosmos crítico que dirige sus esfuerzos a esta literatura de alcance minoritario. Este esfuerzo crítico se dirige, fundamentalmente, en tres direcciones, que detallamos a continuación.

Hay un gran interés por denostar la tradición realista decimonónica, que se intensifica con ocasión de la muerte de Galdós. Sin embargo, la visión del realismo como una estética superada no trae consigo una nueva propuesta literaria. Algunos críticos y novelistas del ámbito de la nueva novela ponen de manifiesto esta indefinición, que la acompañará durante toda su andadura, y que quedará genialmente condensada por Jarnés en la nota preliminar a *Paula y Paulita* (1929): “El arte tiene miedo”.

Cobra una fuerza creciente la discusión acerca de la conveniencia de que el artista tome partido por una opción ideológica o política. En general, los escritores afines a la nueva novela coinciden con el principio de intrascendencia formulado por Ortega, según el cual, la obra debe verse libre de contenidos utilitarios, que interfieran en el proceso de contemplación artística. Ahora bien, tampoco podemos atribuir al discurso de Ortega una neutralidad ideológica que está lejos de poseer, pues es justo la capacidad de gozar de este nuevo arte lo que permite reconocer de entre la masa a la minoría llamada a regirla. En otras palabras, la función social del arte se ha desplazado de los contenidos al ámbito de la recepción literaria.

Una tercera línea crítica está marcada por el estupor ante el nuevo arte ya realizado. Ante este tipo de obras, los desconcertados estudiosos optan por definiciones híbridas como “novela lírica”, “poema novelesco”... junto a otras que sitúan al objeto artístico estudiado en los márgenes del concepto de novela (“prenovela”, “noveloide”, “ultrarnovela”...), cuando no definitivamente fuera del mismo. Incluso se llega a plantear que este género narrativo haya llegado al fin de su historia. Paralelamente, la crisis de

identidad de la novela lleva a todo un sector crítico a reivindicar la “novela novelesca”, es decir, aquella que se ajusta al canon establecido durante el siglo XIX, frente a lo que consideran un producto desnaturalizado y extranjerizante. A estas acusaciones, formuladas desde posiciones más bien conservadoras, se suman los ataques que parten de la izquierda política y literaria, que reprocha a la nueva novela su apoliticismo y su falta de compromiso hacia los problemas sociales.

Gran parte de nuestro estudio se ha dedicado a discernir las relaciones entre *Nova novorum* y la filosofía de Ortega y Gasset. Ello se debe a la tendencia que existe a identificar, al menos en parte, a estas obras como la materialización literaria de las ideas estéticas del filósofo y, más concretamente, de las que expone en sus ensayos *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela*, aparecidos poco antes de que se iniciara la publicación de esta serie de novelas. Sin embargo, es justo esta cercanía en el tiempo lo que nos obliga a descartar que los mencionados ensayos ejercieran una influencia efectiva sobre la composición de estas novelas.

Ortega no publica *La deshumanización del arte* como libro hasta 1925, si bien ya había visto la luz en forma de folletón en *El Sol* el año anterior. Las novelas de la serie se venden entre los años 1926 y 1929; pero de todas ellas se han ofrecido adelantos en diferentes revistas literarias entre 1922 y 1923. El fragmento más antiguo –luego desechado por el autor en la versión definitiva- corresponde a *Víspera del gozo* y se remonta a 1921. Todos ellos son prueba material de que estos autores han iniciado ya su andadura artística bastante antes de conocer el ensayo en el que, supuestamente, se origina su renovación artística.

Esta relación de fechas no niega, sin embargo, la existencia de un estrecho vínculo entre el filósofo y los novelistas estudiados, y que estos afirmaron a menudo de forma explícita, en términos tan elogiosos que a menudo elevan a Ortega a una categoría de maestro o guía. Lo que sucede es que este magisterio no parte de *La deshumanización del arte*, sino de la obra anterior del filósofo, sobre todo las *Meditaciones*, que se hallaba ya

perfilada en torno a 1914. Ello da tiempo suficiente para que sus enseñanzas fueran interiorizadas por los escritores⁷³⁵.

A lo largo de esta tesis hemos realizado un recorrido por algunos de los más importantes hitos del discurso filosófico orteguiano, desde los comienzos del siglo XX hasta los años en que están ya publicándose las audacias de la colección *Nova novorum*. Veinte años en los que la trayectoria de Ortega y Gasset no está exenta de virajes y contradicciones, pero en los que sin duda se trazan las líneas maestras de uno de los más sólidos edificios filosóficos del siglo pasado. La firme coherencia que une las diferentes partes en que se organiza nos ha obligado a hacer arrancar un estudio en principio dedicado a la sección poética de su discurso desde otras partes del mismo, como su metafísica o su epistemología, e incluso hemos tenido que poner de manifiesto las imbricaciones con lo político.

El principal común denominador que hemos descubierto a lo largo de toda esta formulación filosófica es la inquietud hacia el problema del ser humano puesto frente a una realidad asequible solo a través de sus fragmentos. Aceptado ese postulado, toda versión mental que se haga del mundo no puede ser más que una reconstrucción, más o menos subjetiva, realizada a partir del ensamblaje de los datos recopilados en sucesivos actos perceptivos. Los ejemplos de la naranja y del bosque son los que de forma más clara iluminan la cuestión. Dicha reconstrucción mental del mundo, más o menos completa, existe en nuestra mente como idea o concepto, y recibe en la terminología orteguiana la denominación de “ser irreal”, de ahí que el proceso epistemológico que la produce reciba el nombre de “desrealización”. En *Víspera del gozo* se nos presentarán, en términos literarios, diferentes aspectos de esa lucha humana por reunir las partes de una realidad rota en mil pedazos.

Al mismo tiempo, este nuevo acercamiento al mundo real que constituye la filosofía de Ortega lleva aparejados atributos que no habían sido objeto de atención por parte de los modelos filosóficos del siglo XIX. El primero de ellos es el “dinamismo”, la posibilidad de que los objetos del mundo se nos presenten en movimiento, en una

⁷³⁵ Roberta Johnson es una de las pocas estudiosas que presenta esta idea, que desarrollamos en nuestro estudio de forma exhaustiva.

continua transformación que puede realizarse no solo en el espacio sino también en el tiempo, como puso de manifiesto nuestro recorrido por las novelas. El segundo es la “relacionalidad”, la necesidad de definir los objetos del mundo dentro de la red de relaciones que establece con el resto del cosmos. Este segundo rasgo del ser es clave para la comprensión de conceptos propios de la poética como hermetismo e intrascendencia: ya que el universo, con todas sus ramificaciones y relaciones, no cabe dentro de la novela, debe construirse una red de relaciones propia dentro de la obra, una especie de falsa totalidad autónoma frente a la realidad vital. En la práctica sí se buscará en líneas generales ese distanciamiento frente a lo extraliterario; pero en cuanto a la imitación de una totalidad de relaciones ninguna de estas obras llegará tan lejos como el conjunto de la novela contemporánea de Galdós.

Esta autonomía ontológica de la obra literaria respecto de lo real coincide con otra de las claves aplicables a la generalidad de la filosofía de Ortega: el rechazo del “utilitarismo”, actitud que se define como propia de las masas: los hombres mediocres solo valoran los objetos –por ejemplo, una novela- en función de su uso inmediato, que en el caso del arte puede resumirse en el contagio emocional o en adoctrinamiento ideológico. Tan solo los egregios pueden distanciarse del objeto lo suficiente para contemplar el objeto en sí mismo, como algo artístico y, por tanto, distinto de la vida. Este logro de los egregios se basa en su capacidad para adaptar su aparato perceptivo. Esta capacidad de valorar las cosas al margen de su uso se denomina en esta terminología “contemplación”, y es propia del filósofo y del artista, entendiendo que en esta última categoría va incluido también el receptor artístico.

En este punto del discurso de Ortega se ponen de manifiesto las conexiones de lo estético con lo político. En un principio, la intrascendencia y el hermetismo llevan aparejada como condición el apoliticismo; pero esta renuncia a influir en el mundo es solo aparente, ya que la masa carece de esta facultad contemplativa imprescindible para acceder al arte, lo cual nos lleva inexorablemente a la conclusión de que el arte –al menos el arte nuevo- tiene la función social de facilitar el reconocimiento de quienes formarán la élite o minoría rectora.

Así pues, el problema de partida –la fragmentación del mundo en una infinitud de perspectivas posibles- se convierte en el trasfondo de una nueva literatura que ya no debe reflejar las cosas, sino las relaciones entre las cosas, y cuya lectura, por otra parte, debe reproducir la forma en que los hombres –al menos los egregios- nos enfrentamos al mundo, reconstruyendo a partir de un maremagnum de datos independientes. En estas obras encontraremos no solo esa realidad desmontada, sino a unos personajes consagrados –a veces sin éxito- a la titánica tarea de conquistar la realidad.

La raíz filosófica de esta literatura se encuentra, por tanto, no en el Ortega de 1925 sino en el de 1914. Este convencimiento no nos ha liberado, sin embargo, de estudiar las relaciones entre esta novela y *La deshumanización del arte*, debido fundamentalmente a una razón: las novelas estudiadas se leyeron, por parte de un amplio sector de la crítica y el público, como una realización práctica del ensayo de 1925. Es de esperar que el propio Ortega, como mentor de la colección, no pudo realizar una lectura ajena a las ideas estéticas que acababa de formular, y que ya se hallaban en algunos aspectos alejadas de sus *Meditaciones*. En otras palabras; mientras los ensayos orteguianos de 1914 actúa sobre los escritores, *La deshumanización del arte* actúa como un prisma para los lectores, con lo que la trayectoria comunicativa de estos textos no quedaría totalmente explicada sin tener en cuenta este filtro.

De hecho, no es tan difícil encontrar elementos compatibles con la deshumanización dentro de estas novelas. En primer lugar, la realidad se ve sometida a una tensión poética y metafórica cercana a la fuga genial de la realidad postulada en el ensayo. Esta no deja de ser, sin embargo, una semejanza más bien aparente y externa pues, mientras en el planteamiento deshumanizado la metáfora es un valor en sí mismo, no exento de carácter lúdico, en las novelas tiende a ser un elemento más tendente a la búsqueda de esa realidad latente y esquiva.

A ello se suma la actitud hacia la instancia narrativa, que en la deshumanización no debe narrar, sino presentar. El personaje y, en última instancia, el lector, debe reconstruir la realidad a partir de una “encrucijada de datos contradictorios”. En otras palabras, el objeto representado no tiene tanta importancia como el proceso de contemplación, que pasa a primer término. En *Ideas sobre la novela*, lo importante “no es

lo que se ve, sino que se vea bien algo humano, lo que se quiera”. Estamos pues ante un nuevo concepto de realismo, que se ha desplazado desde el referente hacia el receptor, el cual, en su tarea de percibir, se convierte, a su vez, en referente.

Existen también puntos de difícil encaje entre los ensayos de 1925 y las novelas, como la presencia en estas últimas de sentimientos amorosos y otras preocupaciones del todo incompatibles con el planteamiento deshumanizado. A propósito de *Víspera del gozo*, Spires, Del Pino o Pérez Firmat realizan un esfuerzo encomiable para conciliar este planteamiento con la vida afectiva que fluye dentro de la novela, y en verdad consiguen ofrecer una explicación satisfactoria desde el prisma de 1925. Todo ello dista mucho de ser un trabajo perdido desde el momento en que, a buen seguro, constituyó una preocupación de muchos lectores coetáneos. Pero es un trabajo que debe abordarse sin olvidar que esa contradicción existió mucho más para los lectores que para los escritores.

A lo largo de nuestro estudio hemos logrado extraer un conjunto de similitudes que, al margen de cualquier relación con modelos filosóficos, permiten afirmar una cierta identidad genérica extensible a todos ellos. Pero, nuevamente, el estrecho margen de tiempo en que se desarrolla la colección nos obliga a descartar que estas similitudes sean fruto de un diálogo intertextual entre las diferentes novelas, pues las cinco fueron compuestas casi a la vez. Por supuesto que este diálogo intertextual existe, pero no dentro de los diminutos límites de la colección, sino en un ámbito más amplio, que abarca a los diferentes subgéneros operativos en la época: el folletín, la novela blanca y, por supuesto, la novela realista.

Las similitudes, por tanto, deben atribuirse más a un sustrato común que a un diálogo autónomo entre las cinco novelas. El caso es que estas semejanzas existen y han sido enumeradas con bastante claridad a lo largo de estas páginas. Recordemos como las principales al protagonista varón, ocioso y sin preocupaciones económicas ni laborales, y los ambientes urbanos y lujosos, con abundantes referencias a las principales ciudades europeas. A ello se suma la historia de amor, vivida sin el apasionamiento romántico de otras épocas, y casi siempre al margen del matrimonio y otros canales tradicionales.

Este canon, en mayor o menor medida aplicable a todos los protagonistas de la colección, queda seriamente dañado en las dos novelas de Antonio Espina. En *Pájaro*

Pinto encontramos, por ejemplo, a un protagonista que ha cambiado los salones de París o las regatas de Oxford por las penalidades de la guerra de África. En *Luna de copas*, el canon de la serie es excepcionalmente aplicado a una mujer, la cual, frente al escaso grado de implicación afectiva de los protagonistas varones, se deja arrastrar a una ignominiosa servidumbre sentimental hacia un galán que la desprecia. En ambos casos pusimos de manifiesto cómo, por encima de las diferencias, existe un código que permanece operativo, aunque se le niegue o se le subvierta de forma más o menos explícita.

Lo que hace de estas obras un conjunto coherente, por encima de temas, ambientes y protagonistas, es su actitud hacia la realidad, cuya cognición se experimenta como problema. Los diferentes protagonistas parten de un mundo percibido como fragmentario, a causa de una ruptura que se verifica fundamentalmente en dos aspectos. El primero de ellos es la ruptura espacial, que se da por lo que general en el seno de la gran ciudad, y a la que a menudo contribuye la velocidad de un vehículo en marcha. El segundo es la ruptura temporal, motivada por el constante cambio de los objetos percibidos. Ejemplos clave serían Aurora en “Aurora de verdad” o los tres balnearios que el contemplador distingue en *Paula y Paulita* en función de las horas del día. No hace falta insistir en la coincidencia que existe entre lo dicho y los dos conceptos que atribuye Ortega al ser en su metafísica: multilateralidad y dinamismo.

Ante esta realidad reducida a fragmentos, el protagonista asume como tarea la recopilación y ensamblaje de los mismos, tarea que se llega a identificar con el arte, por ejemplo, en el discurso “Zoco y bodegón”, de *El profesor inútil*. Aquí encontramos otro importante punto de coincidencia con las *Meditaciones*, que atribuyen esta capacidad en exclusiva a los contempladores, categoría humana que engloba a quienes se acercan a la realidad libres de todo propósito utilitario, es decir, el filósofo y el artista. Sin embargo, los protagonistas de estas obras no comparten la resignación de Ortega, quien asume la imposibilidad de construir una visión total de la realidad solo atribuible a Dios. Claudio, Jorge, Julio... perseguirán a pesar de todo una visión que englobe al ser en sus dimensiones externa y latente.

Uno de los aspectos en los que las novelas estudiadas afirman con más fuerza su originalidad, aun dentro de la esfera orteguiana, es la selección de los objetos de la realidad a los que se aplican las mencionadas operaciones cognitivas. Mientras el filósofo suele escoger objetos inanimados y a la vez bastante neutros (un bosque, una naranja, un botijo...), en estas novelas el centro de toda la contemplación suele ser una mujer. No hace falta decir que ello pone en constante peligro el imprescindible distanciamiento del sujeto, que debe mantenerse en todo momento al margen de toda motivación pasional⁷³⁶. A cambio, la mujer ofrece matices perceptivos mucho más estimulantes que una roca o una naranja.

Sobre la mujer, concebida como objeto de contemplación, se ejercen fundamentalmente tres operaciones. Una primera, perceptiva, de la que son buenos ejemplos la Ruth de *El profesor inútil* o la Paulita de *Paula y Paulita*⁷³⁷. La segunda operación es, en cambio, de tipo evocativo, a menudo realizada a partir de la libre combinación de elementos de la realidad presente, como si de un “collage” se tratara. Recordemos a la Priscilla de “Volverla a ver” y a la Aurora de “Aurora de verdad” como ejemplos de evocación satisfactoria y frustrada, respectivamente. Por último, existe una tercera operación mental, por la cual el contemplador construye libremente una realidad femenina. Es la situación más inusual, y la encontramos en “Livia Schubert, incompleta” o, en menor medida, aplicada a Carlota en “El río fiel”, episodio en el que el protagonista renuncia a ir a la cita con la joven y prefiere imaginar cuál será su aspecto y qué estará haciendo.

Nuevamente, las novelas de Antonio Espina se desmarcan del modelo construido por las anteriores. En ninguna de ellas representa la mujer el menor desafío perceptivo, antes bien aparecen como seres bastante poco estimulantes. A cambio, este novelista ofrece dos nuevas formas de manipulación poética de la realidad heredadas del cine. La primera de ellas es el ángulo-pinza, una capacidad inspirada en el celuloide por la cual el hombre es capaz de sostener un objeto imaginadamente “en el aire” para escrutarlo desde

⁷³⁶ Las novelas de Jarnés hacen especial hincapié en este continuo esfuerzo, no siempre exitoso, por mantener sobre la mujer una mirada exenta de pasión y, por lo tanto, objetiva.

⁷³⁷ El episodio del baño del rey, en el que el protagonista se las arregla para obligar a la joven a adoptar diferentes perfiles, resulta paradigmático en este aspecto.

todos los ángulos. Este procedimiento, más teórico que práctico, no aparece desarrollado en ninguna de sus novelas. No ocurre así con la segunda operación, que consiste en manipular el ritmo narrativo. Los hechos pueden proyectarse “a cámara rápida”, al “ralentí” o, incluso, rebobinarse ante nuestros ojos en sentido inverso, como observábamos en “Xelfa, carne de cera”.

Desde un punto de vista ya estrictamente literario, las novelas de la serie establecen un fructífero diálogo intertextual con los códigos literarios activos en su época. A lo largo de este estudio, hemos tenido ocasión de ver cómo estos códigos eran temporalmente asumidos dentro de las novelas, casi siempre con la intención de negarlos, parodiarlos o, simplemente, hacer explícita su renuncia a utilizarlos. No insistiremos en ello, pues numerosos ejemplos han sido ya estudiados a lo largo de estas páginas. Recordemos tan solo cómo se crean falsas expectativas sobre la descripción realista en “Entrada en Sevilla” o en “La Glorieta de Atocha”, o cómo se flirtea con el folletín en *Paula y Paulita* o con la novela de guerra en “Xelfa, carne de cera”, relato que también introduce, con análogos fines, guiños al romanticismo simbolista y al naturalismo.

Muchos elementos del código construido por estas novelas tienen a su vez origen en la novela sentimental de la época, también llamada “novela blanca”. Si hacemos caso de la parodia que de ella realiza Jardiel Poncela en *Humor se escribe sin hache*, el ambiente cosmopolita y lujoso, con sus automóviles y sus viajes por Europa tiene su origen en este tipo de literatura. Algunas novelas de la serie, sobre todo *Víspera del gozo* y *Paula y Paulita*, las más aristocráticas, estarían realizando una imitación selectiva de este modelo, que alcanzaría tan solo a estos ambientes, mientras que la historia sentimental se reconduce hacia la reflexión filosófica. En las novelas de Espina este mundo ocioso y deportivo está también claramente presente, pero convertido en objeto de burla.

Al mismo tiempo que constatábamos la existencia de una comunidad formada por todas estas novelas, hemos adelantado el hecho de que no se trata de un conjunto estático, sino que, a pesar de su escasa trayectoria temporal, evoluciona, y lo hace en una dirección análoga a la deriva general de las letras españolas en la segunda mitad de la década. Desde este punto de vista, las obras de Antonio Espina ya no aparecen como una

quiebra súbita del modelo establecido en la serie, sino como testimonio de un cambio de mucho mayor alcance que también afecta, como no podía ser de otro modo, al pequeño mundo de *Nova novorum*.

Hemos constatado que la colección evoluciona hacia esquemas estructurales cada vez más unitarios. La primera novela es en realidad un conjunto de narraciones unidas solo por un tema común. La segunda, *El profesor inútil*, pasa a una pluralidad de narraciones –en realidad solo tres, y una de ellas es mínima– con un protagonista común. En 1927, *Pájaro Pinto* retrocede en cierto modo a la primera etapa con su pluralidad de narraciones, aunque en realidad existe un texto central que responde claramente a un modelo unitario. Finalmente, los dos títulos de 1929, *Paula y Paulita* y *Luna de copas* apuestan plenamente por un texto único, lo que por fuerza tiende a potenciar elementos tradicionales como el carácter o la trama. Paralelamente, hemos visto cómo Espina ha ido haciendo concesiones cada vez mayores a la omnisciencia narrativa.

Otro aspecto que experimenta una evolución dentro de la serie es la valoración de las relaciones afectivas y de la mujer. Nuevamente son las dos novelas de Espina las que se apartan del resto, al presentar el amor como una fuente de infelicidad y frustración. En la tendencia opuesta, cuyo caso más paradigmático sería *El profesor inútil*, la mujer aparece como redentora del hombre, capaz de compensar con su espontánea vitalidad la tendencia del varón al análisis excesivamente racional. Las novelas de Espina niegan este planteamiento en dos momentos. En primer lugar, en *Pájaro Pinto*, donde Andrea parece como causa del fracaso matrimonial debido a la tendencia natural de la mujer a la infidelidad; y, nuevamente, en *Luna de copas*, donde la dualidad hombre analítico–mujer vital queda deliberadamente invertida, al atribuir a Silvia las cualidades que en este esquema sería propias del varón y viceversa. Además, la relación amorosa tampoco trae consigo la redención vital de la protagonista, sino su destrucción.

Este cambio cobra sentido cuando es contemplado como parte de un ciclo más amplio, que arranca hacia 1917 y prosigue más allá de los límites de la colección. En la primera etapa de la novela nueva, dominada por Ramón Gómez de la Serna, encontramos muchas obras en las que la relación con la mujer tiende a ser contemplada negativamente, como *La viuda blanca y negra* (1917), *El secreto del acueducto* (1922) o *El chalet de las*

rosas (1923). A partir de un determinado momento, esta consideración cambia hacia la afectividad redentora que hemos estudiado como predominante en casi toda la colección *Nova novorum*, para cerrar el círculo hacia el final de la década con una nueva tendencia al pesimismo sentimental, con novelas como *Locura y muerte de nadie* (1929), de Jarnés; *Pasión y muerte* (1930), de Corpus Barga; “Erika ante el invierno”, de Francisco Ayala y *Un intelectual y su carcoma* (1934), de Mario Verdaguer. Las mencionadas novelas de Espina serían, por tanto, un primer paso dentro de esta nueva trayectoria literaria.

Muy relacionado con lo que acabamos de exponer está la irrupción en este ámbito novelesco de un aspecto que en los primeros títulos de la colección se encontraba ausente, y al que nos referíamos más arriba: el dolor. En las novelas de Salinas y Jarnés, los protagonistas se desenvuelven en un mundo refinado y ocioso que les preserva de toda realidad negativa⁷³⁸. Ni siquiera sus preocupaciones sentimentales ni sus trabajos cognitivos les llevan a experimentar una auténtica frustración. Son nuevamente los personajes de Espina los que hacen evolucionar el modelo, al introducir un dolor vital que tiene un doble origen.

Por una parte, un origen interno, una especie de *tedium vitae* que acompaña a Xelfa de forma casi innata, y que le impide sentirse a gusto en un mundo experimentado no ya como metafísicamente problemático, sino como ajeno. Por otra, un origen externo, ejemplificado en Silvia. Esta protagonista femenina –la única de la serie– es incapaz de protegerse a sí misma de los peligros del amor, concebido como una fuerza destructiva. En cierto modo, ha abandonado la postura lúdica propia de la época y se ha dejado arrastrar por una pasión más propia del siglo XIX.

Finalmente, otros personajes de Espina conocen un sufrimiento mundano, utilitario, de origen material. Aparecen por primera vez asuntos económicos, y el origen de la riqueza, que en las obras precedentes aparecía como algo natural e incuestionado, se plantea como problema. En *Pájaro Pinto* se nos pone ante una viuda que vive gracias a los robos de su difunto (“Xelfa, carne de cera”), un asalariado que teme a su jefe (“Un

⁷³⁸ La única excepción sería “Mundo cerrado”; pero incluso en este relato vemos a un protagonista que, al menor contacto con una realidad terrible, corre a aislarse en su mundo construido a prueba de dolor.

naufugio”), un actor fracasado (“Actor”) y, finalmente, ante un edificio que sintetiza la estructura social (“Bi o el edificio en humo”).

Estos tres últimos elemetos –la nueva valoración del amor y la mujer, la irrupción del dolor, y la preocupación por cuestiones económicas y sociales- podrían tentarnos a considerar a Espina como un advenedizo en todo ajeno al conjunto del que aparece formando parte. Sin embargo, desde una visión más amplia, podemos considerarlo como el representante dentro de la colección de unos cambios que están sacudiendo la literatura de la época, y a los que la novela nueva no puede permanecer indiferente. El propio Benjamín Jarnés, durante tanto tiempo máximo impulsor de esta corriente estética, reconocerá pocos años después que la época de Hermes, el dios alado que representa la vida desenfadada, aérea y epidérmica de los años veinte, debe dejar paso a la época de Prometeo, encadenado a la tierra, es decir, al suceso real. Con la publicación de *Hermes en la vía pública* (1934), de Antonio Obregón, Jarnés es consciente de estar ante “la última risa en una fiesta literaria que se acaba”.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEM, Giorgio, *Stanze. La parolla e il fantasma nella cultura occidentale*, Turín, Einauchi, 1977.
- AGUSTÍ, Ignacio, *Ganas de hablar*, Barcelona, Planeta, 1974.
- AZAÑA, Manuel, *Obras completas*, Madrid, Giner, 1990
- BAQUERO GOYANES, Mariano, “Discusión en 1925 acerca de la novela: Ortega y Baroja”, *Proceso de la novela actual*, Madrid, Rialp, 1963.
- BAROJA, Pío *La nave de los locos*, Madrid, Cátedra, 1987.
- , *Páginas escogidas*, Madrid, ed. Calleja, 1917.
- , *Obras completas, Madrid*, Biblioteca Nueva, 1946.
- , *Las horas solitaria*,. Madrid, Caro Raggio, 1982.
- BUCKLEY Y CRISPIN, *Los vanguardistas españoles 1925-1935*, Madrid, Alianza, 1973.
- CABRERA, Vicente, “El desarrollo metafórico en Salinas” en *Tres poetas a la luz de la metáfora*, Madrid, Gredos, 1975 .
- CANO BALLESTA, Juan, *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la Revolución Industrial*, Valencia, Pre-Textos, 1999.

- CAPOTE, NEBOT, JM., "Pedro Salinas en Sevilla" en J. Collantes de Terán, *Andalucía en la generación del 27*, Universidad de Sevilla, 1978.
- CAUDET ROCA, Francisco, *Las cenizas del Fénix*, Madrid, La Torre, 1993.
- CONTE, David, *La voluntad de estilo. Una introducción a la lectura de Benjamín Jarnés*, Biblioteca Nueva, Zaragoza, 2002.
- COSTA VIVA, Olga, *Pedro Salinas frente a la Realidad*, Madrid, Alfaguara, 1969.
- CROSS NEWMAN, JEAN, *Pedro Salinas and his circumstance*, San Juan, Interamericana University Press, 1983.
- DEBICKY, Andrew, "La visión de la realidad en la poesía temprana de Salinas", *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1968.
- DIEGO, Gerardo, *Poesía española contemporánea, (1901-1934)*, Madrid, Taurus, 1971.
- ESPINA, Antonio, *Lo cómico contemporáneo*, Madrid, La lectura, 1927.
- , *Pájaro Pinto*, Madrid, Revista de Occidente, 1927.
- , *Lo cómico contemporáneo y otros ensayos*, Madrid, Cuadernos Literarios, 1928.
- , *Luna de copas*, Madrid, Revista de Occidente, 1929.
- , *El nuevo diantre*, Madrid, Espasa Calpe, 1934.
- , *El genio cómico y otros ensayos*, Santiago de Chile/Madrid, Cruz del Sur, 1965.
- , *Pájaro Pinto*, Madrid, Libertarias/Prodhufo, 1992.
- , *Ensayos sobre Literatura*, Valencia Pre-Textos, 1994, edición de Gloria Rey.
- , *Pájaro Pinto y Luna de copas*, Madrid, Cátedra, 2001.
- FEAL DEIBE, Carlos, *Poesía y narrativa de Pedro Salinas*, Madrid, Gredos, 2000.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, *Teoría y mercado de la novela en España, del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982.
- FERRATER MORA, *Ortega y Gasset, etapas de una filosofía*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- GARCÍA ALONSO, Rafael, *El naufrago ilusionado. La esética de José Ortega y Gasset*, Madrid, ed. Siglo XXI, 1997.

- GIL, Ildefonso Manuel, *Ciudades y paisajes aragoneses en la obra de Benjamín Jarnés*, Zaragoza, IFC, 1998.
- HARTFIELD –MÉNDEZ, Vialla, *Woman and the infinite, Epiphanic moments in Pedro Salinas's Art*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1996.
- JACKSON, Gabriel, *La República española y la Guerra Civil*, Barcelona, Crítica, 1976.
- JARDIEL PONCELA, Enrique, *Amor se escribe sin hache*, Madrid, Cátedra, 1999.
- JARNÉS, Benjamín, *El profesor inútil*, Madrid, Revista de Occidente, 1926.
- , *Paula y Paulita*, Madrid, Revista de Occidente, 1929.
- , *Las siete virtudes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1931.
- , *Cita de ensueños*, Madrid, Ediciones del Centro, 1974.
- , *Paula y Paulita*, Madrid, Barcelona, Península, 1997.
- , *El profesor inútil*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- , *Obra Crítica*, Zaragoza, IFC, 2001.
- , *Paula y Paulita*, Zaragoza, IFC, 2001.
- , *Salón de Estío y otras narraciones*, Zaragoza, Larrumbe, 2002. A cargo de Juan Herrero Senés y Domingo Ródenas de Moya.
- , *Epistolario (1919-1939) y cuadernos íntimos*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2003. A cargo de Jordi García y Ródenas de Moya.
- JOHNSON, Roberta, *Crossfire : Philosophy & the novel in Spain 1900-1934*, Lexington, University of Kentucky, 1993.
- LÓPEZ CAMPILLO, Evelyne, *La "Revista de Occidente" y la formación de minorías (1923-1936)*, Madrid, Taurus, 1992.
- LOUGH, Francis, *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-Garde novel*, Francis Lough (ed.), Berna, Peter Lang A.G., 2000.
- MACHADO, Antonio, *Campos de Castilla*, Madrid, Taurus, 1975.
- MARTÍNEZ LATRE, Pilar, *La novela intelectual de Benjamín Jarnés*, Zaragoza, IFC, 1979.
- MIHURA, Miguel, *Tres sombreros de copa*, Madrid, Castalia, 1993.
- NEWMAN J. Cross, "Víspera del gozo, tema saliniano", *Actas del Congreso Internacional de Hispanistas de Toronto*, 1982, pág. 523-26.

- ORTEGA Y GASSET, José, *Obras Completas*, Madrid, Alianza, 1983.
- , *La rebelión de las masas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1969.
- , *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, antología de textos a cargo de E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1987.
- , *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 1990, ed. de Julián Marías.
- , *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Austral, 2000.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo *Idle Fictions: The Spanish vanguard novel, 1926-1934*, Durham, Duke U. Press 1982.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Aitta Tetauen*, Madrid, Hernando, 1995.
- PINO, José María del, *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa de vanguardia*, Ámsterdam, Rodopi, 1995.
- RÍO, Ángel del, “El poeta Pedro Salinas: vida y obra”, *Estudios sobre literatura contemporánea española*, Madrid, Gredos, 1966, pág. 178-253.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo, *Los espejos del novelista*, Barcelona, Península, 1998.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo, introducción a *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española (1923-1936)*, Barcelona, Alba, 1997.
- RODRÍGUEZ HUESAR, Antonio *La innovación metafísica de Ortega. Crítica y superación del idealismo*, Madrid, Serv. de Publ. del MEC, 1982.
- ROJAS, Juan Manuel (director), *Historia de la Literatura Española (Moderna y Contemporánea)*, Madrid, UNED, 1976.
- ROTGES SALAS, Sofía, *La crítica liberal: Pedro Salinas*, Barcelona, P.P.U., 1994.
- SALINAS, Pedro, *Víspera del gozo*, Madrid, Revista de Occidente, 1926.
- , *Ensayos de literatura hispánica*, edición a cargo de J. Marichal Madrid, Aguilar, 1958.
- , “Defensa de la minoría literaria”, en *El Defensor*, Madrid, Alianza, 1967.
- , *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1969.
- , *Víspera del gozo*, Madrid, Alianza, 1974.
- , *La Realidad y el poeta*, Seix Barral, 1976.

- , *La responsabilidad del escritor*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- , *Ensayos completos*, Madrid, Taurus, 1983.
- , *Pedro Salinas-Jorge Guillén. Correspondencia*, Barcelona, Tusquets, 1992
- , *Prelude to pleasure*, traducción al inglés de *Víspera del gozo* a cargo de Noël Valis, Lewisburg, Bucknell University Press, 1993.
- , *Narraciones completas*, Barcelona, Península 1998, colección *Vidas imaginarias*.
- , *Poesías Completas*, Barcelona, Lumen, 2001.
- SÁNCHEZ CÁMARA, Ignacio, *La teoría de la minoría selecta en la filosofía de Ortega y Gasset*, Madrid, Tecnos, 1986.
- SPIRES, Robert. C., *Transparent Simulacra Spanish Fiction 1902-1929*, University of Missouri, 1998.
- TORRE, Guillermo de, *Hª de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965.
- VALIS. Noël, introducción a *Prelude to pleasure*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1993.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María de, *La corte de los milagros*, Madrid, Biblioteca Júcar, 1976.
- ZULETA, Emilia de, *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Madrid, Gredos, 1977.

ARTÍCULOS DE PRENSA Y REVISTAS.

- AYALA, Francisco, “Pájaro Pinto”, *La Gaceta Literaria*, 1 de abril de 1927.
- , “Indagación en el cinema”, *Revista de Occidente*, nº24, 1929, pág. 31-42.
- , “Paula y Paulita”, *La Gaceta Literaria*, 15 de septiembre de 1929.
- AZORÍN, “El arte de Pero Salinas”, *ABC*, 9 de julio de 1926.
- , “Un librito de sensaciones”, *ABC*, 8 de octubre de 1926.
- BALLA, Giacomo, *et. alli.* “Manifesto dell'Aeropittura”, *L'ala d'Italia*, noviembre de 1937.
- BELLO, Luis, “Noticias de libros”, *Repertorio Americano*, t. XVIII, nº4, 26 de enero de 1929.

- , “*Luna de copas*”, *El Sol*, 23 de junio de 1929.
- BRINES, Francisco, “Pedro Salinas, precursor de los movimientos alternativos”, *Revista de Occidente*, nº126, noviembre, 1991.
- CANDAU, Antonio, “Entrada en Salinas: el relato eohumaizado”, *Revista Hispánica Moderna*, nº 43, 1990, pág. 179-91.
- CANITO, Elías, “Pedro.Salinas, Profesor en Sevilla”, *Insula*, nº 74, 15 de febrero de 1952.
- CRISPIN, John, “La novela de la generación de 1925: Antonio Espina”, *Archivum*, nº16, 1966, pág. 213-222.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José, “Una novela, una biografía”, *Luz*, nº7, junio de 1932.
- DÍEZ CANEDO, Elías, “Benjamín Jarnés, *El profesor inútil*”, *El Sol*, 9 de septiembre de 1926.
- ESPINA, Antonio, “Arte nuevo”, *España*, nº 185, 16 de octubre de 1920.
- , “Libros de otro tiempo”, *Revista de occidente*, nº1, julio 1923.
- , “José Bergamín: *El cohete y la estrella*”, *Revista de Occidente*, enero de 1924.
- , “Reflexiones sobre cinematografía”, *Revista de Occidente*, enero de 1927.
- , “Las dramáticas del momento”, *Revista de Occidente*, nº15, 1927.
- , “Desfile y ángulo pinza”, *El Sol*, 1 de diciembre de 1927.
- , “La cinegrafía en la novela moderna”, *El Sol*, 8 de junio de 1928.
- , “Ramón Gómez de la Serna: *Goya*”, *Revista de Occidente*, nº5, agosto de 1928.
- , “Un libro de Benjamín Jarnés: *El convidado de papel*”, *El Sol*, 30 de septiembre de 1929.
- , “Novelismo: *Justo el evangélico*”, *El Sol*, 9 de enero de 1930.
- , “El *Nuevo Romanticismo*. José Díaz Fernández”, *Revista de Occidente*, diciembre de 1930.
- , “De crisis literaria”, *El Sol*, 26 de octubre de 1934.
- , “El caso Hitler”, *El Liberal de Bilbao*, 11 de abril de 1935.
- , “Salinas, visto de prisa”, *Asonante*, nº2, abril-junio, 1952.
- , “Ramón, genio y figura”, *Revista de Occidente*, nº1, 1963.

- GÓMEZ DE BAQUERO, E. "Las prosas líricas de Pedro Salinas", *El Sol*, 22 de julio de 1926.
- GIMÉNEZ CABALLERO, E., "Las prosas líricas de Salinas", *El Sol*, 17 de junio de 1926.
- G. OLMEDILLA, "*El profesor inútil*, por Benjamín Jarnés", *Heraldo de Madrid*, 5 de octubre de 1926.
- FEAL, Carlos, "Lo real, lo imaginario y lo simbólico en *Víspera del gozo* de Pedro Salinas", en *Modern Language Notes*, nº106, 1991, págs. 314-29.
- , "La amada de verdad y la incompleta", *Revista Hispánica Moderna*, nº 44 (1991), pág. 48-58.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, "El maestro y poeta Pedro Salinas", *Cosmópolis*, mayo de 1929.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, "Fenomenología de la vanguardia, el caso de la novela". en *Anales de literatura española* nº 9, (1993), págs 45-59.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, "*Paula y Paulita*", *Época*, 3 de agosto de 1929.
- FERRER, José "Pedro Salinas. con Sevilla al fondo", *Insula*, nº 75, marzo de 1952.
- FUENTES MOYÁ, Rafael, "Ortega y Gasset en la novela de vanguardia española", *Revista de Occidente*, mayo de 1989.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, "Manías de los escritores. La de José Ortega y Gasset", *La Gaceta Literaria*, 15 de marzo de 1927.
- GOROSTIZA, José, "De *Paula y Paulita*", *Contemporáneos*, nº5, 1929, pág. 68-71.
- , "Pájaro Pinto", *Contemporáneos*, nº5, 1929, pág. 157-159.
- GUERRERO RUIZ, Juan, "Juan Ramón Jiménez de viva voz", *Ínsula*, 1961.
- GULLÓN, Ricardo, "Los prosistas de la generación de 1925", *Insula*, nº126, mayo de 1957 pág. 1 y 8.
- , "Ortega y la Teoría de la novela", *Letras de Deusto*, nº 19, 1989 pág. 105-21 .
- HAMON, Philipe, "Qu'est-ce qu'une description?", en *Poethique* 12, 1972, pág. 465-485.
- HAVARD, ROBERT, "Guillen Salinas and Ortega, Circunstancie and perspectiva", en *Bulletin Of Hispanic Studies*, nº 60, pág. 305 - 318.

- IGLESIAS, Carmen, "La controversia entre Baroja y Ortega acerca de la novela", *Hispanófila*, nº5, 1957.
- JARNÉS, Benjamín, "Ramón y *La quinta de Palmira*", *Revista de Occidente*, nº10, 1925, pág. 113.
- , "Hermes en la vía pública", *Revista de Occidente*, nº 45, 1934.
- LAFFON, Rafael, "*El profesor inútil*, por Benjamín Jarnés", *Mediodía*, 5 de octubre de 1926.
- MALLEA, Rafael, "Divagación en torno a Jarnés", *Martín Fierro*, Buenos Aires, 28 de marzo de 1927.
- MARTÍ CASANOVAS, "Jaime Torres Bodet: *Margarita de niebla*", *Repertorio Americano*, nº16, 1928.
- MAS FERRER, Jaime, "El arte de novelar de Antonio Espina: Teoría y práctica", *Ínsula*, nº 529, pág. 27-29.
- ORTEGA Y GASSET, José, "Bajo el arco en ruinas", *El Imparcial*, 11 de junio de 1917.
- , "Pargea, cosmopolitismo", *Revista de Occidente*, nº 18, diciembre de 1924.
- , "Sobre el punto de vista en las artes", *Revista de Occidente*, febrero de 1924.
- SALAZAR Y CHAPELA, E., "Literatura plana y literatura de espacio", *Revista de Occidente*, febrero de 1927.
- , "Antonio Espina: *Luna de copas* (novela)", *Revista de Occidente*, junio de 1929, pág. 280-286.
- SHAW, Donald L., "A reply to *Deshumanization*. Baroja on the arte of the novel", *Hispanic Review*, vol. xxv, enero de 1957.
- SPITZER, Leo, "El conceptismo interior en P. Salinas", *Revista Hispánica Moderna*, nº 7, (1941), pág. 33-64 o bien en *Lingüística e Hª literaria*, Madrid, Gredos, 1955.
- TORRE, Guillermo de, "Perfil de Antonio Espina", *La Gaceta Literaria*, 15 de febrero de 1927.
- , "Dos novelas poemáticas", *Revista de Occidente*, nº 17, 1927.
- , "Veinte años de literatura española", *Nosotros*, nº 57, 1927
- TORRES NEBRERA, Gregorio "Hacia una lectura de *víspera del gozo*, *Insula*, nº 540, diciembre de 1991, pág. 14.

VELA, Fernando, “Pedro Salinas: *Víspera del gozo* (Colección Nova Novorum)”,
Revista de Occidente, nº37, julio de 1926.

ZUGAZAGOITIA, Julián, “*Nova novorum*”, *Heraldo de Aragón*, 30 de octubre de 1926.